مستويات الصورة الفنيِّة في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي

د. خالد لفته باقر اللامي
أستاذ الأدب الأندلسي والنقد المشارك
قسم اللغة العربية - كلية التربية - جامعة الحديدة - اليمن

ملخص البحث

تعالج هذه الدراسة المستوى الصوري في شعر ابن خاتمة الأنصاري الأندلسي؛ لبيان الوسائل الأساسية في بناء الصورة الشعرية، وكان مدار هذه الدراسة منصبًّاً على المحاور الرئيسية التي يتشكَّل منها علم البيان وهي: الصورة التشبيهية،والصورة الاستعارية، والصورة الكنائية، وقد تجلـَّى من خلال البحث أنَّ ابن خاتمة ينحو منحى الشعراء القدماء، وينهل من ذخائرهم ؛ لخلق صور شعريَّة رائعة تتلاءم مع روح العصر الذي يعيشه الشاعر، وقد أشار البحث إلى اهتمام الشاعر بالتشبيه الدائري والاستعارة والكناية، معتمداً في ذلك على علاقتين في الربط الشعري، وهما: علاقة التوافق أو الانسجام، وعلاقة التباين والتضاد بين أركان الصورة، ويأتي ابن خاتمة ضمن مجموعة الشعراء الوصَّافين الذين يهتدون بهدي (جنّان الأندلس) وهو ابن خفاجة، رأس المدرسة الخفاجية التي من أعلامها: ابن الزقـَّاق البلنسي، والرُّصافي البلنسي، وابن خاتمة، ولسان الدين ابن الخطيب وابن زمرك.

ويمثل هذا العمل الفنـِّي عرضاً لعالم ابن خاتمة الداخلي والخارجي، كما تتبلور أمامه رؤية للكون الفسيح في الأندلس، أو في ُحبِّه للديار النجدية المقدَّسة.إنَّ التجربة الشعورية تتجلـَّى في ضوء الصورة التي يقدِّمها المبدع ؛ لكي تعبر عن مشاعره وأحاسيسه الداخلية، فالصورة التشبيهية انعكاس للواقع المحسوس بكل أبعاده، فضلاً عن الأفكار التجريديَّة أو ما تنطوي عليه أعماق الشاعر من إحساس نفسي وداخلي.



تمهيد عام:

لما كان الشعر تعبيراً عن لحظة شعورية متميزة، فلا بد أنْ يشتمل على نسيج لغوي خاص، قادر على تفسير الحياة وبعث المعاني الإنسانية فيها. فاكتمال البنية اللغوية الشكلية إنــَّما تتعلــَّق باحساسات الأديب وانفعالاته النفسية. وتبعاً لهذا فليس بوسعنا أن نتصور شعراً حقيقياً خالياً من بنية تركيبية، ما تنفك تتحد مع البنية الإيقاعية، هذه البنية التركيبية هي التي نعبِّر عنها بالصورة الشعرية. وهدفنا النقدي هو متابعة الصور وربطها بالتجربة الشعورية. فهذا التركيب إذن لم يكن إلاّ َبناءً لغوياً، على نحو مخصوص، يجسِّد الرؤية الشعرية، ولا يمكن أن يكون هنالك شعر خالياً من الصورة [1]. ويتجلــَّى اهتمام الفنان بهذا الجانب أو ذلك من خلال ما تعرب عنه الصورة، ولكنَّ تركيب مفردات اللغة وفق سياق محدد ليس بوسعه أن يُكِّــون صورة شعرية ما لم تقدْه ملكة الخيال، وبهذه الملكة يتلاشى الحاجز المنطقي، ليحلَّ محلــَّه عالم تتحرَّك فيه الرؤية الشعريَّة الذاتيَّة بكل حرية، ولذا فلا تتمُّ الصورة الشعريَّة إلاَّ إذا تآزرت في القصيدة عناصر شتى أهمها الخيال والتجربة الشعوريَّة، فضلاً عن تآلف عناصر أخرى كالموسيقى، ولا تعمل هذه العناصر إلا َّمن خلال ألفاظ اللغة وتراكيبها على نحو مخصوص [2]. فالعلاقات اللغوية ـــ والحالة هذه ـــ لا تقرِّر شعريَّة النَّصِّ، ما لم تستند مادتها إلى التجربة الشعوريَّة، ودون أنْ تستعين بملكة الخيال بوصفها وسيلة فنيَّة لازمة لنقل التجربة الشعوريَّة وكشف عوالمها، مما يشير إلى بعض أحوال المبدع. ويمكن لنا أذن أنْ ندرك دور ملكة الخيال في خلق شعريَّة الــَّنصِّ، ولكــنَّنا لا ندرك تمام الإدراك ماهية هذه الملكة، التي يستطيع بها المبدع أنْ يخلق لنا عملاً خلاَّقا، فالخيال هو منظم العمل الإبداعي في الشعر حصراً، وهو عنصر مهم من عناصر تشكيل الصورة الشعريَّة الحيَّة، بيدَ أنَّ الخيال يتباين عند الناس، فثــمَّة الخيال المتوقد اليقظ الفعال المتوثِّب السامي، وهناك الخيال المهيض الجناح الذي يحبو على الأرض، وتبعاً لذلك تكون فاعلية الصورة. ووظيفتها الإفهامية والجمالية. ومهما وهب الشاعر من صدق الإحساس، وحرارة العاطفة، فإنــَّه لا يمكن أنْ يحقــِّق الشعريَّة في الــَّنصِّ الأدبي، ما لم يرفدها خيال فذٌّ جامح ؛ لأنَّ الشعر من غير المجاز يصبح كتلة هامدة، وذلك لأنَّ الصورة المجازيَّة جزء ضروري من الطاقة التي تمدُّ الشعر بالحياة[3]. وانطلاقاً من هذا التصور فإنَّ الخيال ركن مهم من أركان العملية الإبداعية في الفن

الشعري في الأعم الأغلب. ويقول شوقي ضيف في سياق حديثه عن الخيال واصفاً إيَّاه بأنــَّـه:الملكة التي يستطيع بها الأدباء أن يؤلـــِّفوا صورهم، وهم لا يؤلـــِّفونها من الهواء، وإنـــَّما يؤلـــِّفونها من إحساسات سابقة لا حصر لها، تختزنها عقولهم، وتظل كامنة في مخيلتهم، حتى يحين الوقت فيؤلـــِّفوا منها الصور التي يريدونها[٤].

وكُلَّ عمل إبداعي لا يعدو أنْ يكون عبارة عن تفكيك المدرك وإعادة بنائه أو تشكيله، ولقد كان الفكر الغربي معنياً بالخيال ووظائفه ودوره في بناء الصور الشعريَّة، ولذلك قال أحد النقاد الغربيين المشهورين:إنَّ الخيال هو القوة التي بوساطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس أو وجدان أنْ يهيمن على عدة صور وأحاسيس في القصيدة، فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر، وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالاً مختلفة، منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن[٥]. والخيال كما ذهب إلى ذلك بعض النقاد المعاصرين لا يتجسَّد إلاَّ باللغة، وفي اللغة يعبر الشاعرــ وهو يبدع القصيدةَ– عن أعمق حالاته الوجدانية تفرُّداً وخصوصية في رؤيته لموضوعه(عالمه)،ولذلك يتميز الخيال في الشعر بالكثافة والغرابة، والقصيدة من بين سائرالفـــنون الأخرى أعقدها تركيباً وأدقها بناء[٦].

إذ يعدُّ الخيال أهم قوى المبدع في بناء الصورة البيانية، فلا غنى عنه في التعبير عن التجربة الشعورية التي هي فيض تلقائي متدفق للعواطف الجياشة، التي تتحكم في صياغة الصورة، فهي دليل على عبقرية المبدع وأ صالته، فكلَّما كانت الصورة التي ينتجها خيال المبدع متسقة متآزرة متآلفة على تصوير الحقيقة، كلَّما كان حظُّ الفنان من الإبداع وافراً [٧]. ولنعد الآ ن إلى الحديث عن مستويات الصورة الفنية في شعر ابن خاتمة الأنصاري، وإليك هذه المحاور:

المحور الأول: الصورة التشبيهية:

وقد لفت انتباهي غزارة التشبيهات ووفرتها لدى ابن خاتمة، وبراعته في تركيب عدة صور تتتابع في الأبيات المتقاربة، وسيكون اهتمامنا منصَّباً على تحليل ما نصادفه من صور تشبيهية متعددة، معربين عن الترابط فيما بين عوالم هذه التشبيهات التي يحوّلها خيال الشاعر إلى تعابير تمثل تجسيماً للأفكار المجردة والخواطر النفسية، التي هي في جوهرها مدركات عقلية محضة، استطاع الشاعر – بفضل

خياله الخلاَّ ق – أنْ يؤلف صوراً بيانية فذّة .

لو تأملنا ديوان ابن خاتمة وأمعنا النظر فيه، لوجدنا الشاعر يفرط في الاعتماد على التشبيه بوصفه عنصراً من عناصر صوره الشعرية في معظم الموضوعات التي عالجها، وعلى وجه الخصوص الغزل ووصف الطبيعة وحنينه إلى الديار النجدية المقدَّسة وغيرها من الأغراض الشعرية، وقد أظهر استقراء ديوانه فيضاً من هذه الصور البيانية التي نهضت على التشبيهات المختلفة ، فمن تشبيهات مكتملة الأركان إلى تشبيهات بليغة أو دائرية، ونلاحظ أنَّ الشاعر يكرر استعمال أدوات التشبيه وبخاصة كأنـــَّما المكونة من (كأنَّ وما) التي تفيد إقرار المعنى وتوكيده، بالإضافة إلى صدق الإحساس وحرارة العاطفة، وفي بعض الأحيان يلجأ إلى التخلـــِّي عن أدوات التشبيه والإتيان بالتشبيهات المقلوبة، كما سنرى فيما بعد، وما أكثر تكرار ابن خاتمة الأنصاري لأداة التشبيه في النص الواحد، وربَّما يعود هذا لاستغراق الصورة البيانية،التي يريد بعناصرها أن تبلغ المعنى الكلي، ومن هذا النمط قوله(٨):

كأنـــَّما الليلُ زنْجـــيٌّ غَـــــدا نَهـــِلاً

فِي حُمْرَةٍ مِنْ سَنا الإصَباحِ فاختَالا

كأنَّما الأفقُ كأسٌ للدُّجـــــى جَمَدَتْ

بحيثُ ذابَ ضِياءُ الصُّبح جرْيَـــالا

في هذين البيتين لوحة فنية بديعة، إذ رسم لوحة الليل، مشبهاً إيَّاه بالزنجي مشدداً على العلاقة اللونية، ومركزاً على ألفاظ ذات دلالات موحية بالألوان وهي:

(الليل)،(زنجي)، (حُمرة)، (سنا)، ويومئ الشاعر إلى فكرة اللهو والمعاقرة، وقد اعتمد الشاعر على التشبيه في هذه الصور الموحية ذات الجدة والطرافة والتي تنمُّ عن الصدق الفني باستعمال كأنـــَّما حيث عبَّر ابن طباطبا العلوي عن ذلك بقوله: كلَّما كان التشبيه صادقاً قلت في وصفه: كأنـــَّه أو مقارباً الصدق قلت فيه: تراه أو تخاله أو يكاد(٩). فالصورتان السابقتان المتتابعتان تعكسان الصفة المشتركة بين طرفي التشبيه وهما:المشبه وهو الليل في البيت الأول والأفق في البيت الثاني، وطرف المشبه به وهو الزنجي في البيت الأوَّل ثم الكأس في البيت الثاني، والعلاقة بينهما علاقة لونية ألا وهي اللون الأسود. لقد كانت أكثر صوره تعبيراً

عما يجول بخاطره من تفاعل مع عناصر الطبيعة واستيلاْء سحرها عليه، فنجده مأخوذاً بمظاهر الطبيعة وجمالها الآسر، كتلك الصورة التشبيهية المعتمدة على الطبيعة كمادة أساسية لموضوعة. ومن هذا النمط من الصور الشعرية المستندة إلى التشبيه قوله (١٠).

يا جَارياً مِن سَبيلِ المجدِ فِي طلقٍ ُمقيداً منْ عُــلاهُ كـُـــلّ َ إطلاق

أتتْ هداياك َ فِي ألوانِها طُرَفَا كالرَّوْضِ فِي ثوبِ أزهـــــــارٍ وأورَاقِ

كأنَّ مَا احْمَرَّ مِنْها بينَ أخْضَرِه خِلالَ أصفرِه طاقاً على طـــــــــاق

مُعَذِّراتُ خُدُودٍ أُشْرِبَتْ خَجَلاً كمَـــــــا أضيفتْ إلى وَجناتِ عُشَّاق

ألا تراه شبَّه الهدايا في تنوعها من حيث كثرتها وتعدد ألوانها بالروض في تعدد أزهاره وأوراقه؛ لأنَّ للهدايا في تنوعها ونفاستها وما تحدثه في النفس من بهجة، كفعل ألوان أزهار الروض وعبيرها في النفس بما يتحقق من انبساط وانشراح، فاستعار للهدايا ألواناً لطرافتها ؛لأنَّ لها هيئة معلومة في التلــُّون، فالتلــُّون والتنوُّع الــَّلذان يشكــِّلان أو يؤلــِّفان حقيقة هذه الألوان في أزهار الروض موجود في المستعارله وهو الهدايا، وهذا ما عبَّر عنه عبد القاهر الجرجاني في الفصل الذي عقده للاستعارة التي تعتمد التشبيه بقوله:(إنْ يُرى معنى الكلمة المستعارة موجوداً في المستعار له من حيث عموم جنسه على الحقيقة (١١). وذلك لأنَّ أصل التلـــوِّن أنْ يكون في الأزهار، وهو في الهدايا استعارة، لأنـــَّه قال في ألوانها، فقرَّب هيأتها من هيئة حال الأزهار، وعلى العموم فإنَّنا نُدرك أنَّ الهدايا تمثِّل الحُلل والأثواب، فاجتمعت في جنسها مع ألوان الأزهار في أثوابها البهيَّة، وهذا التشبيه من قبيل تشبيه الــــلون، ولا يمكن أنْ يعقل المتلقِّي ما في هذا النَّصِّ من الإبداع الفنـــِّي الذي زخرت به الصور الشعريَّة الجزئيَّة القائمة على تشبيهات متلاحقة متَّخذة من مشاهد الطبيعة (كالرَّوض) و(الطاووس) و(الــُقزَح) و(الحدائق) مشبِّهات به، وقد عمل خيال الشاعر المتوثـــِّب والمتيقـــِّظ،على أنْ يتخذ من هذا المزج بين الألوان وقوَّة التدبيج ما يكـــمِّل فنـــِّية الصورة التشبيهيَّة التي دبَّجها خيال ابن خاتمة؛ لأنَّ الشاعر لم يقفْ بها عند حدود الحسِّ بل إنـــَّه ربط هذا التشابه الحسِّي بالشعور والفكر، ولنتأمل فيه لنرى هذا المزج بين الألوان (١٢).

كـــأنَّ مَا احمرَّ مِـــنها بينَ أخْضـــــَرهِ خِلالَ أَصْفَرهِ طاقاً على طــــــــاقِ

مُعذِّراتُ خُدود أشْرِبَتْ خَجـــــــلاً   لمـــَّا أضِيفتْ إلى وجْنات عُـــشَّاقِ

وذلك أنَّ أصل الخجل أنْ يكون في خدود الناس، وهو في الورد استعارة. لأنـــَّه لَّما قال في البيت الذي قبله كأنَّ ما احْمَرَّمنها بين أخضره فيقصد الأوراد إذ قربت حالها من حال الخدود، ونعلم أنَّ الخجل حقيقة في الخدود، ونعلم أنَّ حمرة الورد تجامع الخدود في الجنس؛ لأنَّ كلَّ واحد منها أحمرُ اللون.

ولعلَّ أولَّ من نـــبَّه إلى ذلك هو الأستاذ/ العقاد في الديوان إذ يقول: وإذا كان وكدك من التشبيه أنْ تذكر شيئاً أحمر ثم تذكر شيئين أو أشياء مثله في الاحمرار فما زدت......ولكن التشبيه أنْ تطبع في وجدان سامعك وفكره صورة واضحة مما انطبع في نفسك (١٣).

وصف الشاعر الورود الحمراء بين الأوراق الخضراء والصفراء، معتمداً على هذه الألوان؛ لعقد مقارنة أومشابهة بين الورود والخدود ووجنات العُشَّاق التي تشرَّبت خجلاً، ثُمَّ أنـــَّه اختار صورة تشبيهيَّة لأنواع الورود تماثل الخدَّ المعذَّر نظراً لما بينهما من تشابه لوني، وهذا النوع من التشابه يسمَّى تشبيه محسوس بمحسوس، فاللون الأحمر في الورود والخدود والوجنات مشاهد ملحوظ بالبصر، فحمرة الورد مأخوذة من حمرة الخدِّ، وحدُّ كلٍّ واحد منهما هيئة محدَّدة معلومة بجسم فهو لم يقصد بالتشبيه لون النبات وخضرته، ولا طعمه، ولا رائحته، ولا شكله، ولا صورته، ولاما شاكل ذلك، ولا ما يسمَّى طبعا كالحرارة والبرودة المنسوبتين في العادة إلى العقاقير وغيرها ممَّا يسخِّن بدن الحيوان ويبرد بحصوله فيه، ولاشيء من هذا الباب بل القصد شبه عقلي (١٤) بين الورود وبين تلك الخدود وهو جمال الظاهر وحسنه الحاصل من إدراكه بالبصر وطيب نشره وعرفه.وهذا من قبيل التشبيه المعكوس.

لنقرأ مثلاً هذه الأبيات المبنيَّة على ألوان من التشبيه، كهذه الصورة الطريفة التي صورها ابن خاتمة في قوله (١٥):

سَلْ نفحةَ الخيريِّ في غَسَقِ الدُّجــــــــىَ   مَا بالُهُ لَبسَ الظلامَ رداءَ
حقَّاً لَعَمْرُك إنـــَّه ذو ريبـــــــةٍ   أوْ لا ففيمَ يُحاذرُ الرُّقباءَ
كالـــــصَّبِّ يُخفي شَجْـــوَهُ حتىَّ إذا   جَنَّ الظلامُ تنفَّسَ الصُّعداءَ

ففي هذه الأبيات صورة فنـــيَّة رائعة لزهرة (الخيري) ذات العبير النمَّام

والشذى الفــوَّاح، وقد اتــَّخذت من الظلام ستراً لها، كأنَّ لها سرًّاً، ويقارن الشاعر بينها وبين العاشق الذي يكتم أشواقه، ويُخفي لواعجه وأشجانه، ولَّما أسدل الليل ستاره، باح بمكنون تلك الأشواق، وأظهر تباريح الهوى، وقد أدخل الشاعر تقنــيَّة التشبيه ؛ تحقيقاً للغاية الجمالية ؛ وتعميقاً لدلالة النَّصِّ، فحكم الدُّجى والظــَّلام إخفاء الأشواق إذا استعيرت للريبة والشبهة، وهي من المعقول المدرك بالعقل، فقد شبه الشاعر ريَّا الخيري في الليل ونشر عبيره، كبثِّ الصَّبِّ همومه إذا جنَّ الظــَّلام ؛ لأنَّ الليل مجمع لكوامن الأحزان، كما قال الشاعر عبدالله بن الدُّمينة (١٦):

أقضِّي نَهاري بالحديثِ وبالُمنــَى ... ويَجمَعُني والهمَّ بالليلِ جامِعُ
نَهاريَ نَهارُ الناسِ حتــَّى إذا بدَا ... لي الــَّليلُ هزَّتني إليكَ المَضَاجِعُ

والجامع بينهما هو أنَّ ُكلاًّ منها ذ و ريبة، يحاذر الرقباء، فالتشبيه عقلي، إذ ليس القصد الرائحة وإنــَّما المعنى أنــَّك تجد الخيري أثناء الليل يبثُّ لواعجه كأنــَّه عاشق يبوح بهمومه، أو صَبٌّ يبثُّ أشجانه إذا جنَّ الظــَّلام، وهذا ما يجعله في وضع من يتنفــَّس الصعداء إذا جنَّ الــَّليل وذهب

الرُّ قباء. ولا يعز على الباحث المدقِّق أنْ يرصد مصدر هذه الصورة وهو تأثر ابن خاتمة في فنِّ الوصف ب(صنوبري الأندلس) أبي اسحاق بن خفاجة شاعر الطبيعة الأندلسَّية، فقد حاكاه – وإنْ لم يبلغ شأوه – معنىً وبناءً في مقطوعته التي يصف فيها وردة (الخيري) قائلاً (١٧):

وَخيرَّيةٍ بينَ النَّسيمِ وَبينَــــهَا ... حَديثُ إذا جَنَّ الظَّلامُ يَطِيبُ
لَها نَفَسٌ يَسْريَ معَ الــَّليلِ عاطِــرٌ ... كأنَّ لَهُ سِرًّاً هنـــاكَ يُريْبُ
يَدُبُّ مَعَ الإمساءِ حتــَّى كأنــَّما ... لهُ خَلفَ أستارِ الظَّلامِ حَبيْبُ
وَيَخْفَى معَ الإصباحِ حتــَّى كأنــَّما ... يَظلُّ عليهِ للصَّباحِ رَقيبُ

في الأبيات الآتية عرض ابن خاتمة ثلاث صور وهي:خضاب اليمين ــ وصبغ الحواجب ــ ونقش الكف ــ ففي الأولى لم يخضِّب بنانه بالحناء كما هو متعارف بل استعمل الشاعر تقنيَّة جديدة وهي دماء دمعه وسواد عيونه، وفي الصورة الثانية نتابع بأعيننا ذلك النقش وتلك الكتابة التي استعمل فيها الشاعر مادَّة غير

مألوفة،ألا وهي كبده المذاب بنار شجونه، وفي الصورة الثالثة تتجلـّى صبغة الحاجب بفحمة القلب الشجي.

كقوله [١٨]:

قُلْ لـلَّتــي خَضَبَتْ بيـــاضَ بَنـانِها
بدماءِ دَمعي أو ســوادِ عُيـــونِي
وَتأنَّقــتْ فـــي نَقشِهــا وَكِتابِهــا
منْ ذَوبِ أكبــادي بِنارِ شُجُـــونِي
واسْتخلصَتْ مْن فحْمَةِ القلبِ الشـَّجي
صبْغاً لِنــُونِ الحاجــبِ المَقـــرُونِ
مـــْن أيْنَ للغـزلانِ وَهْي عَواطــِلٌ
صِبغُ الحَواجِبِ أوخِضَابُ يَمـــينِ

إلى أن يقول:

حتـَّى دُهِيتُ بِحُمْرةٍ فِي سُمــــْرةٍ
كالخَمْرَةِ الصَّهباءِ فِي تلويـــــنِ

نلحظ بداية أنَّ الصورة حسِّية في معطياتها، وتامَّة الأركان في بنائها، وفي ميدان استعماله النسيج اللغوي الآسر نجده موفقا أيَّما توفيق في استهلال بنيته بفعل الأمر (قل) ولم يأت بجملة مقول القول إلا بعد ثلاثة أبيات، ولعل هذا الفصل يؤدي إلى إعاقة تتابع المعنى لفهم مغزى عناصر الصورة الشعرية التي أراد ابن خاتمة استغراقها، مستغلاً هذا الفاصل بين الفعل (قل) وجملة مقول القول، فبث لنا صوراً تشبيهية مكملة لصورته الكلية، تشبيه خضاب البنان بدماء عين الشاعر، أو بسواد عينه، ثم يمضي مشيراً إلى ما صنعته هذه الفتاة من تأنق وتزيين فالصور بصرية أي أنَّها تعرض ألواناً أو مشاهدَ نتابعها بالرؤية، فنرى أشكالها وألوانها كتشبيه سواد الحاجب بفحمة القلب الشجي، كما تشتمل الصورة على أركان غير حسِّية كذوب الأكباد بنار الشجون وشجى القلب وجواه كقوله:

مْن أينَ للغزلانِ وَهْي عَواطِلٌ صِبغُ الحَواجبِ أو خضابُ يمينِ

إنَّ التزام الشاعر بهذا الشكل التعبيري الغني، ليدل على اقتدار كبير في بعث كوامن اللغة وتفجيرطاقاتــها الكامنة، معرباً عن ذوق رفيع في لغته المتآزرة حقاً مع عناصره الخيالية الأخرى ولا يمكن إغفال القدر العالي من الصدق الفني لتجربته

الشعرية.

ومما يمكن رصده في طبيعة هذه الصورة، أنـّها تقوم على الطبيعة البصرية (المرئية)، ومن القرائن اللفظية الدالة على ذلك في النص إتيانه بالمفردات:(خضبت) و(تأنقت) و(بياض بنانها) و(نقشها) وغير ذلك من القرائن.

إنَّ استعمال الشاعر لهذه الألوان في القصيدة وولعه بقوة التدبيج، مما يومئ مرة أخرى إلى تأثره بمن سبقه في هذا الفن كابن خفاجة، وابن الزقاق، والرصافي البلنسي، ومن نحا نحوهم في الولوع بمزج الألوان، والنظرة التجزيئية، والقدرة على خلق التجاوب النغمي، والتجانس الحرفي، وهذا ديوان ابن خفاجة ومدرسته الذين كانوا في جلِّ صورهم الشعرية يعتمدون على العناصر البيانية. ولنتأمل فاعلية التجانس الحرفي في قوله (١٩):

قدْ كانَ فِـي حُمْـرِ المَقـانِعِ مَقنَـعٌ ... لِضَلالِ شَأني وَانهِمَالِ شُـؤوني
حَتـّى دُهِيْتُ بحُمْـرة فـي سُـمْرَة ... كالخَمْرَة الصَّـهْباء فـي تلـويْنِ
ماأنْـتَ لـيَ يـاظَّبْيُ إلاَّ فِتنَـةٌ ... نَفْسي بذلكَ في الهَـوَى تُفْتِينـي
تِيْهي وَصُدِّي واهْجُـرِي لامَغْضَـبٌ ... كُلُّ الَّـذي تَرْضَـيْنَهُ يُرْضِـيني

نلاحظ أنَّ هذا الترديد في قوله:(تَرضينه) و(يُرضيني)، الذي جاء بعد أن أورد الشاعر ثلاثة أفعال طلبية متعاقبة في الشطر الأول: وهي (تيهي، وصدي، واهجري) يؤكد براعة الشاعر، وأصالة متزعه، وطول باعه في فن القريض باستعمال التعبير الأنيق، والتصوير الدقيق، وإضفاء الحركة الدائبة على الصور الجزئية، وشيوع الألفاظ ذات الدلالات الموحية بالجمال والألوان.

لقد اتخذ الشاعر من التشبيه منطلقاً لتجسيد الصورة الشعرية، وذلك من خلال تمكنه في جعل هذه العناصر الموصوفة تتآزر؛ لتكشف عن صورة ذات وحدة شعورية مترابطة على الرغم من تنوع أغراضها الموصوفة، ومما يعزز عمق هذه الصورة التشبيهية وحيويتها، تمكن ابن خاتمة من الخلط بين ألوانه ومزجها، كالحمرة والسمرة، والبياض، المتمثل في لون بعض أعضاء الظبية (الحبيبة) (٢٠). ويمضي ابن خاتمة في صور تشبيهية شتى، حتى تستوقفنا هذه الصور المتخذة من التشبيه البليغ محوراً لها، ليكمل محاور صوره الجزئية المتعاقبة في القصيدة، إذ يقول من القصيدة نفسها:

يَا أخْتَ شَمْسِ الأفْقِ إلاَّ أنَّهَا فاقَتْ بِحُسْنِ سَوَالِفٍ وَجُفُونِ
وَشَقِيقَةَ البَدرِ المُنِيرِ وَمــَنْ لـــَهُ بسَنا حُلاها فـــي الليــــالي الجـُونِ

فاللوحة في الطرف الأول ترينا امرأة جميلة كالشمس في الأفق، بجامع السناء والحسن والبهاء، يجاورها منظر القمر المنير في الليالي الحالكة الظلام، ولكن هذا القسم يتوقف على الآخر، لتدرك أثر الصورة، فالشاعر يقلب نظره متأملاً المرأة التي أحبَّ فيرى فيها الإشراق والبياض والسناء، فالتركيب كان في الشكل واللون اللذين تظهرهما المفردتان:الشمس والقمر، فالشاعر يقدم تصويراً طريفاً في سذاجة تقترب مما يألفه الصغار الذين يتمثلون في صفحة القمر المضيئة من يحبون من الأهل والصحب (٢١): إلى أن يقول:

مَا بَالُ خَلخَاليكِ قَدْ صَمُتا وَمَا مَا ذاكَ إلا أنَّ هَـــذا فـــي لَظـَــى	لِوُشَاحِكِ الجوَّالِ فِي تَحْنِينِ قلِقٍ وذانِكَ فـــي نَعِيـــمِ سُكـُـوْنِ

وعدا هذا فلنتأمل قدرته على استخدام الحوار الطريف، وإشاعة الحركة في الصورة الشعرية المفضي إلى هذا التناظر بين مجالي الصورة التي جسدها بقوله:

مَا ذَاكَ إلاَّ أنَّ هـــــذا فِي لَظـــــى
قَلــقٍ وَذَانــــكَ فِي نَعِيـــم سُكـُـونِ
شَتـــــَّانَ بيـــنَ مُبَعَّـــــدٍ وَ مُقــــَرَّبِ
مـــــنْ أيْنَ تَخْفَى نَفْثَـــــةُ المَحـــْزُونِ

فما أجمل هذا التقابل الرائع بين ذات الرخاء والنعمة، وذات البؤس والشقاء، وبين هذه الحركة المضطربة وبين تلك الطمأنينة والهدوء، ولا ريب في أنَّ هذا كلَّه متأتٍ من التأزر بين النسيج اللغوي الخلاق وبين ملكة الخيال مع قدر عالٍ من رقي التجربة الشعرية وسموِّها.

وما أكثر ما يقع دارس شعر ابن خاتمة على نوع من الصور الشعرية الفنية القائمة على التشبيه النادر غير مألوف التركيب، ويمكن أن نطلق عليه التشبية الدائري، وهو مشابهة يحدثها الشاعر المبدع بين شيئين من مركب فاتحته النفي باستعمال (ما) النافية غالباً، ونهايته الإثبات بحرف (الباء)، واسم التفضيل على وزن أفعل، ويأتي بين الفاتحة والنهاية وصف للإسم المنفي وهذا المنفي هو المشبه

به، وقد يطول هذا الوصف حسبما تقتضيه حاجة الشاعر، وكثافة الصورة الشعرية عنده، وشرط هذا التشبيه أنْ تكون هنالك مقارنة بين طرفيه:

(المشبه والمشبه به)، وإنْ لم تكن هناك مقارنة لم تكن هنالك صورة، ولم يكن هنالك تشبيه. ومن أمثلة هذه الصورة التشبيهية في شعر ابن خاتمة قوله(٢٢):

فَمَا وجدُ ثكلىَ أمِّ فردٍ أصَابَهَا وَحيٌّ رَدَىً فيه فاصْبحَ ثاوِيَـــا
تُردِّدُ فكراً لاترَىَ عَنْهُ مَعــدلاً وَترْجعُ طَرْفاً لاترَى مْنهُ بَاقِيــا
فَتَسْتَنْجدُ الصَّبرَ الجَميلَ لخَطبَها فَلا تلتقي إلاَّ خَذولاً وَناعِيــا
فَتهْتكُ سِتْرَ الصَّبْرِ عَنْ بَرْحِ لَوْعَةٍ تُعيدُ بَياضَ الصُّبحِ أسْوَدَ سَاجِيـا
مُدَلَّهةٍ وَلَهَى يُطارِحُهَا الأســـَى أفانينَ شَجْوٍ مَوْحداً وَمَثانِيـــا
بِأعْظمَ مِنْ وَجْدِي عَلى فَرْطِ زَلَّتِي وَأكْبَرَ مِنْ حُزْني لِقُبْحِ فعَاليـــا

إنَّ آفاق صور ابن خاتمة في وجده تمنح القارئ الأبعاد النفسية التي يكابدها الشاعر، فالصورة التشبيهية جعلتنا ندرك هذه التجربة الشعورية. ففي الأبيات الستة السابقة نقع على صورة تشبيهية موفقة، فالمشبه به (وجد ثكلى) الذي وصفه الشاعر وصفاً وافياً مطيلاً في هذا الاستغراق المحكم التركيب، ليدلَّ في النهاية بأنَّ وجد هذه الثاكلة يتضاءل أمام وجده هو، فهذه المقارنة التي أحدثها الشاعر بين عنصري صورته: (المشبه والمشبه به)، لا تحتاج إلى ضرب من التأويل، ولا يفتقر إليه في تحصيله. فهو قريب المأخذ، سهل المنال والمأتى. فمصدر حزنه هو فرط زلاته وقبح أفعاله، ومبعث حزن هذه الثكلى هو اعتباط ولدها البكر.

وبعد فلنتأمل هذه الصورة الشعرية التي بناها الشاعر ابن خاتمة على هذا اللون من التشبيه الدائري حيث يقول(٢٣):

تاللهِ مَالأبطالُ مَظلـــومـــَةً تُكافِحُ الأبطـالَ يومَ الهيـــاجْ
فِي مَأزِقٍ ضَنك لِقــَرْعِ القــنا بالبيضِ فِيهِ ضَجَّة وارْتجـــاجْ
قَدْ صَافَحَتْ فِيهِ الصِّفاحُ الطُّلا واسْتتبَعَتْ سُمْرُ الرِّمَاحِ الزجــاجْ
أسْوأ حَالاً مِنْ مُحِبٍّ لـــهُ فِي الصَّدْرِ مِنْ حُبك أدْنَى اخْتِلاجْ

نقف مع الشاعر في أبعاد صورته التشبيهية وآفاقها البعيدة فهو يربط بين

موقف الأبطال في ساحة المعركة حيث المقارعة والمجالدة ومصافحة السيوف للأعناق، وهو موقف ضنك، يشبِّهه بحالة المحب الذي أختلج صدره حبُّ محبوبته، الذي غير مجرى حياته، وجعلها مثقلة بالهم والحزن، لقد تعامل ابن خاتمة مع المحسوسات في صورته هذه (أي المشبه) وقد أورد الصفات المشتركة بين طرفي التشبيه. حيث نستطيع أن نستقري العلاقة القائمة بين طرفي التشبيه، وهي ما يلحق في صدر كل من الأبطال في المعركة و المحبِّ من هموم ووجد وقلق وخوف أي أنَّ الجامع بينهم سوء الحال في كل منهم. هذه الوحدة البنائية أقيمت هي الأخرى على التشبيه الدائري، حيث دار الشعر من النفي (ما الأبطال) المشبه به الذي وصفه في ثلاثة أبيات إلى الإثبات حين قال: (أسوأ)، حاذفاً حرف الجر الباء مضطراً، ولا تخفى على باحث في شعر ابن خاتمة كثرة صوره التي تتجلى في هذا التركيب التشبيهي، الذي أكثر منه الشعراء المبدعون إبتداءً من الأعشى والنابغة ومروراً بابن خفاجة وغيره، ولا ُبدَّ من أنْ نشير إلى أنَّ هذا التركيب التشبيهي يعمل على تعميق دلالة النص، لأنَّ المقارنة بين عنصري الصورة (طرفي التشبيه) يفضي إلى تنمية الحدث بالصراع الحيوي الداخلي، ولعلَّ فيما أوردناه من نماذج شعرية تقوم على الصور التشبيهية، ما يدل دلالة واضحة على أنَّ الشاعر ابن خاتمة الأنصاري في لمحاته التصويرية قد اعتمد التشبيه منطلقاً للكشف عن إحساس الشاعر بما حوله، وبما يجيش في صدره، ويتفجر في أعماقه من شعور يمكن أنْ يعيشه كلٌّ منَّا إذا ما خضع إلى الظروف نفسها التي عاناها الشاعر، ذلك أنـــَّه يعكس ما في نفسه صوراً للحزن والوجد والسأم، فإيحاء الحزن أو الكآبة متولد عند الرومانسيين في الغالب(٢٤).

إنَّ تلاحماً بين أفكار الشاعر وأحاسيسه وتناغماً بين الصور الشعرية والموسيقى يشكل ما يمكن أنْ نطلق عليه التفوق في العمل الفني الشعري، ويعبِّر عن هذا التلاحم..وني لاندور قائلاً:" الشعر لا يكون شعراً إلا بالنسيج والتأليف بين الفكرة والعاطفة والصورة والموسيقى اللفظية"(٢٥). من كلِّ ما تقدم يمكن أنْ ندرك أنَّ التشبيه لم يكن في شعر ابن خاتمة تزيينا لفظياً ولا توضيحا للمعنى فحسب، وإنَّما هو كما يقول عبدالقاهر: ((هو أنْ يثبت لهذا معنى من معاني ذاك، أو حكماً من أحكامه، كإثباتك للرجل شجاعة الأسد، والحجَّة حكم النور)) (٢٦).

يبدو لكل من يستقرئ شعر ابن خاتمة أو غيره من شعراء العربية، يجد

أنَّ فنَّ التشبيه يشكل عنصراً مهماً من عناصر التعبير الشعري؛ لكي يخرج صورة معبرة دقيقة، وهذا يدل دلالة واضحة على علم جمٍّ، ومعرفة غزيرة، واطلاع واسع على مختلف أنواع التشبيه، ذات الأثر الجمالي الفني الذي لا غنى عنه في العملية الإبداعية، وأنَّ تشبيهاته الواردة في شعره معقولة ومقبولة في معايير الأدب والذوق العربي السليم، ولكي تكتمل الصورة الكلية في شعره، لابدَّ من النظر إلى الاستعارة.

المحور الثاني الصورة الإستعاريَّة:

في ميدان تحليل الصورة الاستعاريَّة نتلمَّس السبيل إلى خلق التذوق الفني للنَّصِّ الموروث القديم في ضوء الخصائص الأسلوبية الإبداعية للنَّصِّ، ويتألف العمل الأسلوبي هنا من خلال التركيب اللغوي القائم على علاقات جديدة، تتكون من ارتباط عناصر الجملة، ومن خلال ذلك يمكن القول إنَّ هناك محورين رئيسين يأتلفان في التشكيل الاستعارة .الأوَّل منها هو: الأفق النفسي، وحيوية التجربة الشعورية والأخر: الحركة اللغوية الدلالية بتفاعل السياق وتركيب الجملة[٢٧].

لقد حشد ابن خاتمة في نصِّه الآتي فيضاً من تجاربه الشعورية، وعوالمه الداخلية الانفعالية ورؤيته الجمالية للأشياء والناس والأفعال على نحو مخالف لرؤيتنا لهذا الأمور، فالشاعر يخرق المألوف، متجاوزاً العلاقات المنطقية بين الأشياء، وحكاية ابن خاتمة مع نفحة الخيري التي تمنح أريجاً يعبق به الليل البهيم إذ تنشرح النفس بهذا العبير مما يبعث على الانبساط والنشوة، في حين يشيع فيها جوٌّ من الخوف والترقب والحزن والهمِّ حين جعل الشاعر هذا الخيري شخصاً (إنساناً)، قد لبس الظلام رداءَ، ولم يكتف عند هذا الحدِّ، بل وصفه بأنــَّه ذو ريبة، وكأنــَّه عاشق يحاذر الرقباء، كقوله:

سَلْ نَفْحَةَ الخَيْري فِي غَسَقِ الدُّجَى ... مَا بالُهُ لَبِسَ الظلامَ رداءَ
حَقَّاً لعَمْرُكَ إنــَّهُ ذو رِيبـــة ... أولا فَفِيمَ يُحاذِرُ الرُّقباءَ

إنَّ توظيف ابن خاتمة للفعل (سَلْ) يثر الانفعال الذي أدى به إلى طرح سؤاله على نفحة الخيري، ففي بداية البيت الأول مجازي لغوي، تجلــَّى في استعارة المفردة (سلْ)، فهي صورة تلبِّي متطلبات الشاعر باستلهامه التراث الشعري القديم من خلال طرح سؤال على الأطلال وغيرها، ففعل الأمر (سَلْ) يحمل رؤية شاعرية انفعالية عميقة، والحالة النفسية هذه استدعت صوراً أخرى تتنامى في تشكيل

التجربة الشعورية بتمام البيت الأول (ما باله لبس الظلام رداءَ)، وارتباطه بالبيت الثاني، إنَّ الاستعارة الأخرى تتجسد في (لبس الظلام رداء) وارتباطها بالفعل (سل) السابق، وتعلقها بالرداء؟ أليس الإنسان هو الذي يتخذ الثياب أردية ؟ ومن هو ذو الريبة ؟ وهل يحاذر الخيري الرقباء ؟ ألم تكن هذه الأمور من صفات البشر ؟

حقاً يتلاءم تخفي الخيري في الظلام مع اتخاذ المحبِّ الليل جملاً للوصول إلى غايته وهو يحاذر الرقباء ففي هذين البيتين يزداد أفق الشاعر تألقاً و تتمدد رؤاه من خلال الاستعارة في (لبس الظلام رداء)؛ ليبعث في الخيري قدرةً على الحياة، ومن هنا يمكن فهم عالم الشاعر العاطفي الانفعالي، وما يلتصق بنفسه من تجسد الأشياء وتشخيصها في ضوء رؤى وأحاسيس مبنية على هذه الصورة الاستعارية فنفح الخيري، وغسق الدُّجى، ولبس الظلام رداءَ،وأنـــَّه ذو ريبة، فهو يحاذر الرقباء كلها عناصر تتأزر لكي تكون التصورات متقاربة عنده. ففي هذين البيتين يسمو خيال الشاعر لخلق هذه الاستعارة، بإضفاء صفة إنسانية على الخيري.

الاتجاه الثاني: هو مناقشة الاستعارة ومعاينتها من حيث الجانب الدلالي، وعرض أبعاد المحورين اللذين يتقابلان في العبارة الواحدة. ذلك أنَّ الاستعارة يتوسع فيها ويتصرف ضمن سياق بعيد عنها بحيث يحصل امتزاج اللفظ بالمعنى حتى لا يوجد بينهما منا فرة، ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الأخر [٢٨] بل يتعايشان معاً، وهذا يتطلب إدراك القيمة الجمالية والدلالية للاستعارة، معتمداً في ذلك على الذوق اللغوي ؛لأنـــَّه (عند إدراك هذه الحالة الدلالية يتحقق عنصر المفاجأة والمباغتة مما يكسر الإلفة و التتابع العادي لسلسلة الدلالات في السياق......لتتفاعل مع طبيعة التجربة الشعورية والموقف لشاعر أو أديب كاتب [٢٩]).ففي قوله:

ما أَنْتَ لِي يا ظَبْي إلاَّ فِتْنَـــــة نَفسِي بذلكَ في الهَوى تُفتينِي
تِيهي وصُدِّي واهْجُرِي لا مَغْضَبٌ كلُّ الذي تَرضَيْنَهُ يُرضِينــــــي

يعصف الحب بقلب الشاعر ابن خاتمة، فيلجأ إلى الظبي فيجده مصدراً لفتنته لكنَّه يواجهه بالصدود والإعراض والابتعاد عنه، ويسعى الشاعر مع حلمه مستسلماً لهذا الظبي، كاشفاً عن ضعفه أمامه، وقد تجلَّت في البيت استعارة في اللفظة (ظبي) خصوصاً عندما ربطها بقوله:

تِيهي وَصُدِّي واهْجُرِي لا مَغْضَبٌ كلُّ الذي تَرْضَيْنَـــــــهُ يُرْضِينِي

وهكذا نجد العلاقة بين الظبي المشبه به، وتيهي وصدي و اهجري (المحبوبة) المشبه، تخلق حالة دلالية يأسى لها الشاعر، فهو يخشى الفرقة والهجر، إنــّه يتلمس لقاء لا إعراضاً، والصدود والهجر والتيه التي وردت في البيت الثاني كلها صفات إنسانية، إنَّما تذكرنا بالفراق والقطيعة بين المحبين أو الأصحاب، ففي كلمة (ظبي) مجاز، شبه به امرأة على سبيل التخيل، حيث تمثل الظبي في صورة إنسان بجامع الحسن والجمال في كلٍّ منهما، حذف المشبه المرأة، فالاستعارة هنا تصريحية، أصلية مجردة، لأنــّه ذكر ما يلائم المشبه وهي المرأة . من التيه والصدود والهجر، ومن هنا أوجد الشاعر بينه وبين الظبي مشاركة وجدانية وعلاقة نفسية، جعلته يخاطبه في حنوٍّ ويناجيه في عطف،حين خلع عليه صفات إنسانية (٣٠).

وقد أعرب عبد القاهر الجرجاني عن ذلك إذ يقول: (فإنــّك ترى الجماد حيَّاً ناطقاً والأعجم فصيحاً ، والأجسام الخرس مُبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، وإذا نظرت في أمر المقاييس وجدتها لا ناصر لها أعزُّ منها، ولا رونق لها ما لم تزنها وتجد التشبيهات على الجملة غير معجبة ما لم تكنها، إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل، كأنــّها قد جسَّمت حتى رأتها العيون، وإنْ شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها إلا الظنون) (٣١). ونبحث عن نفس الشاعر فنجدها وراء أفعال الأمر والطلب، تيهي، وصدي واهجري مع النداء (يا ظبي) فالصورة مركبة و متداخلة والشاعر يستجيب إلى وجيب القلب، وهمهمات تجري في النفس، بل إنــّه يسمع كلاماً ويرى حركة وأفعالاً في الطبيعة،بل إنَّ المجردات الذهنية والخواطر في النفس كل تلك تتحدث إليه، ويجري الحوار بين أرجاء الكون (٣٢).

وله صور استعارية معبرة وموحية وردت في قصيدته الفائية التي يقول منها:

رَوْضٌ وَشتهُ يدُ الإبداعِ فانتضمتْ ... فيه المَحاسِنُ من بدءٍ إلى طَــرَفِ
قدْ صَنفَ الحُسْنُ منهُ كـــُلَّ مُتَّفــقٍ ... وَألفَ السَّعْدُ منهُ كُلَّ مُخْتلفِ
أرْخَتْ علينا سُتُوراً منْ خَمَائلهــــا ... قدْ طُرِّفَتْ بأفانين منَ الطــُّرَفِ
وَللغُصُونِ إعتناقٌ تحتَ ذيلِ صَـــبا ... نَسيمُها كأعتناقِ اللامِ والألــفِ
أجرُّ ذيلَ التَّصَابي فيه مُحْتســـــباً ... أجْري بردٍّ عَذُولٍ فيه مُعْتســفِ
عُهُودِ أنسٍ عَسَاها أنْ تعودَ فمـــــا ... أتمَّ حُسْناً وأحَلى إنْ ذكرتُ بفي
لَئنْ مَحَتْها أكفُّ الدَّهــرِعنْ بَصَري ... فإنَّ مَشْهَدَها فِي القلبِ غيرُ خَفِي

ففي هذه الأبيات المقتبسة من قصيدة طويلة صورشعرية كثيرة، اعتمدت على الاستعارات التي تلقفها خيال ابن خاتمة؛ ليخلق صوراً نابضة بالحياة، ولها تأثير فعَّال على المتلقي، ولاشكَّ في أنَّ ابن خاتمة قد استوحى بعض معاني صوره في فائيته هذه من شعر ابن خفاجة، وخاصَّة إذا عرفنا أنَّ ابن خاتمة هو حلقة في هذه السلسلة التي يتزعَّمها ابن خفاجة، وكلُّ من سار على هديه من الذين ذكرناهم سابقاً، وهؤلاء عرفوا بوصف مشاهد الطبيعة الأندلسية الخلابة، فجاءت استعارات ابن خاتمة مصورة صدق الشعور، وحرارة العاطفة ورهافتها في خيال خصب متمرس، فضلاً عن الإيقاع القادر على تصوير الانطباع الذاتي، المتوافق مع المشاعر الوجدانية، فهذا الروض الذي وشته يد الإبداع، فانتظمت فيه المحاسن. هي استعارة موحية غير مألوفة،إلا عند أولئك الشعراء الذين مُنِحُوا خيالاً ساميا يقظاً ومتمرساً، وصورة تصنيف الحسن لكل متفق، وتأليف السعد لكل مختلف، وصورة إرخاء الخمائل ستورها، وصورة الغصون المتعانقة تحت ذيل الصبا، كلُّها استعارات مكنية وعلى الرغم من غياب عهود الأنس عن بصر الشاعر؛ لأنَّ أكفَّ الدهر قد محتها، فلا زال مشهدها كامناً في قلبه غير خفي، وهكذا تتتابع الصور البيانية لتشكل هذه التعابير الفنية البديعة، المعربة عن صدق التجربة، وجلال المشاعر ونبلها، وقد تضافرت هذه الوسائل البيانية والبلاغية من أجل رسم صورة شعرية تمثلت في قوة الإيقاع، وجمال الشكل وعذوبة اللفظ وحلاوته، مما له أكبر الأثر في تحقيق المضمون الراقي.

اعتمد ابن خاتمة الأنصاري – كغيره من الشعراء التوَّاقين– الصور البيانية الاستعارية عنصراً مهماً من عناصر صوره الشعرية الرامية إلى التعبير عن الأفكار والأحاسيس، إذ إنَّ الاستعارة تمثل طور النضج والدقة الفنية وقوة التصوير وبعد الخيال (٣٣).

وتأتي أهمية الاستعارة ورقيها من كونها تعقد مقارنات بين الأشياء المتغايرة (٣٤)، ومع ذلك فهي تمثل أسلوباً تعبيرياً حياً، ومهما كانت محاولات المحدثين لإدراك دور الاستعارة وتقنيتها فإنَّهم لم يتجاوزوا ما فطن إليه الناقد العربي الفذّ عبد القاهر الجرجاني، الذي يقول عن الاستعارة: هي أنْ يكون لفظ الأصل في الموضع اللغوي معروفاً تدلُّ الشواهد على أنَّه احتفى به حين وضع ثمَّ يستعمله

الشاعر أو غير الشاعر من غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلا غير لازم[٣٥]. وتتجسَّد قيمة الاستعارة التقنية – فضلاً عن كونها مجازاً – في أنَّها تربط بين طرفي الصورة، وذلك بنقل طرف من أطراف الصورة إلى الطرف الآخر وهو لا يطابقه ولا يشابهه ولا يلزم له، وهنا تكمن حيويتها الفنية في التعبير عن المشاعر والأفكار المركبة، وقد تأكد أنَّ الاستعارة ذات قدرة فائقة على توصيل التجربة الأدبية إلى المتلقي تفوق قدرة التشبيه، وفوق ذلك لها قدرة على التشخيص والتجسيم والتجسيد بحيث تلغى فيها الحدود بين طرفي الصورة خلافاً للتشبيه.

لو تأمَّلنا عدداً من الصور الاستعارية عند ابن خاتمة، لوجدنا أنَّه يكثر من استعمال الاستعارة ببراعة من حيث اختيار المستطرف النادر منها، فمن صوره الطريفة قوله [٣٦]:

ياليلةً قـَدْ كسـَاها النَّوْرُ سربالا جَرَرْتُ فيها لِبُرْدِ الأنسِ أذيـالا

إذا مَعْطفي للصِّـبا لدنُ المَهَزَّةِ إنْ هَبَّتْ صَبَا هبَّ أو مالَ الصَّبا مَالا

وإذْ رياضُ المُنى تُجْلى زَوَاهِرُهـا قدْ ألبستْ مِنْ حُلي أزهارها خالا

بحيثُ أجْري مَعَ الَّلذات في طَلَـقٍ وَانثنى في بُرُودِ اللهوِ مُخْتـالا

ليلٌ أعارَ شعورَ الغيدِ حلكـتَـهُ وَزرَّ من وَضَحِ الوجْنات سِربالا

باتَتْ لحاظُ الأمَاني فيه تلحَظُـنا أمْناً، وَأغْفى رَقيبُ الدهرِ إغْفالا

بتنا مِنَ الأنسِ فِي نَعْمَاءَ تَشمَلُنـا فِي صُحْبَةٍ سَحَبَتْ للحُسْنِ أذيَالا

إنَّ هذه الصورة الشعرية هي التي جعلت الشاعر يعبر عن أحاسيسه ومشاعره إزاء تلك الليلة المؤنسة، فكان الشاعر مزهواً بالسرور، لدن المعاطف يميل حيث مال به الصِّبا، أو كلَّما هبَّت عليه ريح الصَّبا هبَّ معها، فهذه رياض المنى قد ألبست خالاً، وهكذا في ظل هذه البهجة ظل الشاعر مختالاً في برود اللهو فما آنق استعارته البرود للهو، ثم لنقف عند جمال تلك الاستعارة في البيت ما قبل الأخير فهذه الأماني قد جعل لها ألحاظاً، وقد غفل رقيب الدهر وأخذ في صحبته يسحب للحسن أذيالاً، وهكذا بدأ يجعل الأنس يجر ذيل برده، فقد ختم أبياته ــ أيضاً ــ بما يشبه ذلك حيث جعل الصحبة تسحب ذيل الحسن.

تنحو الاستعارة هنا في هذا السياق منحىً واحداً، يجسِّد المجرَّدات، ويحوِّل

المعنويات إلى كائنات حيَّة، وينسب إليها أفعالاً مما يجعله كمن يخاطبها أو يقف إزاءها ففي هذا النص فيض من الصور الاستعارية ، وكأنـــَّما كلٌّ من الليل ورياض المُنى، أناس، أضفى عليها الشاعر ملامح الحياة الإنسانية وخصالها، فلو تأمَّلنا الفعل (كَسَى) الذي ورد في السياق نجده غير مألوف، لكنَّه أدَّى دلالة مادية، لا يمكن أن تتكون لو أنَّ الشاعر جاء بمكونات السياق هكذا:(الليلة،النور، الأزهار،الرياض). فالليلة قد اتخذت النور كسوة، وجعل الشاعر لبردالأنس أذيالاً، وخلع على رياض المُنى لباساً من حُلى أزهارها خالا، فخصوصية الصورة تأتي من كون الشاعر يعرب عن إحساسه العميق بسر الوجود من حوله، فهذه الصورة تربطها علاقات داخلية، يظهر بناؤها الفني إنساناً حياً ناطقاً.

وفي ضوء ذلك يلجأ الشاعر الى تجسيم الأمور المعنوية، وذلك بإبرازها للعيان في صورة شخوص يصدر عنها كلُّ ما يصدر عن الكائنات الحيَّة من حركات وأعمال،فالليلة وهي أمر معنوي قد تحوَّلت بالاستعارة إلى كائن حيٍّ حسَّاس يلبس الثياب ويكتسي بها، والأنس إنسان له برد يجرُّ ذيله، ورياض المُنى وقد لبست حلى أزهارها خالا، فهذه الاستعارات قد أعانت الشاعر على أن يرينا هذه الصور حيَّة حسَّاسة تموج بالحركة واللون والحيوية والمشاعر المتنوعة، كل ذلك كان وليد الاستعارات التي بالغ ابن خاتمة في استخدامها إلى حدٍّ يجعل المتأمل بها يتولاه العجب من جمال المنظر الذي يراه ماثلاً أمام عينيه وفي إجراء هذه الاستعارة يقال: شبهت الليلة بامرأة، بجامع الحسن في كلٍّ منها ثم حذف المشبه به وهي الغادة. ورمز إليها بشيء من لوازمها وهو قد كساها النور سربالا، والقرينة المانعة من إرادة المعنى الأصلي هي إثبات الكسوة للفتاه، فالاستعارة مكنية، مرشحة. وكذلك الحال مع استعارة الأنس ورياض المنى. وهكذا تتحول المعنويات بالتوسيع الذي تهيؤه الاستعارة إلى إنسان حي.

المحور الثالث: الصورة الكنائية:

للصورة الكنائية أهمية لا تخفى بوصفها وسيلة تعبيرية موحية بأوسع المعاني وأدقها في ألفاظ موجزة، ويقيناً أنَّ الكناية لا تتحقق فنيَّتها ما لم تتعاضد معها عناصر البيان الأخرى: كالاستعارة، والتشبيه، وثمَّة ارتباط بين التعبير الكنائي والبيئة الاجتماعية المحيطة بالشاعر،خلافاً للاستعارة التي تقوم على تصورات الشاعر

الخالصة وأخيلته الفردية(٣٧).

وعدا هذا فالكناية تقوم على التلازم بينما تقوم الاستعارة على التشابه، وهذا جوهر ما عناه الناقد عبد القادر الجرجاني في أثناء تعريفه للكناية عندما قال: أن يريد المتكلم إثبات معنى، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكن يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود، فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه(٣٨).

ولا يبتعد القزويني عن رأي الجرجاني الذي سبقه إلى ذلك، فعرفها بقوله: الكناية لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذٍ(٣٩).والكناية هي ترك التصريح بذكر الشيء إلى ما يلزمه لينتقل من المذكور إلى المتروك ، كما تقول: فلان طويل النجاد أي طويل القامة (٤٠). ولا يمكن أنْ تكشف فنيَّة التعبير الكنائي الموحي إلاَّ من خلال التأمُّل الواعي المستبطن للأسرار النفسية المسلطة على الشاعر المبدع ولنتأمَّل ديوان الشاعر ابن خاتمة لنتلمس صوراً كنائية موحية بالمعنى الدقيق والمبنى الرائع، فمن ذلك قوله متغزلاً (٤١):

مَا بَالُ خَلخَالَيْكِ قَدْ صَمُتا وما		لِوُشَاحِكِ الجَوَّالِ فِي تَحْنِينِ

في هذا النص يستوقفنا هذا التعبير الكنائي الذي جسده قوله:مابال خلخاليك قد صمتا فصمت االخلخالين، وخرس الأساور من الصور الكنائية التقليدية القديمة، فهي من المعاني الموروثة التي تعد من الذخائر ــ إنْ صح التعبير ــ ولكن مع كون المعاني ليست جديدة،إلاَّ أنَّ الجديد هو هذه الصياغة التي ألبست المعنى ثوباً جديداً، (فاكتناز الساقين) يأتي في سياق وحدة القصيدة كاشفاً عن ميل ابن خاتمة الأنصاري إلى إعلاء القيمة الجمالية لجسد المرأة المعشوقة، ثم تلاه بتعبير كنائي غايةً في الفن ودقة في المعنى قائلاً: (ولوشاحك الجوال) فوشاحها الجوال جاء على صيغة المبالغة غير مستقر، وكثرة حركته تومئ إلى هذا التعبير الكنائي المفضي إلى تجسيد جسد المعشوقة المتصف بضمور كشح هذه الفتاة وبقامتها الهيفاء.

إنَّ هذا الاستغراق في إعلاء القيمة الجمالية للمعشوقة قد جسدها هذا التعبير الكنائي الموجز، وعدا هذا فإنَّ هذه الصورة التي تتكرر في شعره قد تومئ إلى نمط من هذا الاتجاه الحسي، وتشير إلى لون الشعور الذي هيمن على سلوك ابن خاتمة زماناً ليس بالقصير.

ومما يؤيد هذا اللون من التعبير تكرار هذه الصورة مبنى ومعنى مما يوحي بانبجاسها عن أحاسيس خاصة بالشاعر، استمع إلى قوله(٤٢).

تَجَلَّتْ فَجلَّتْ ضُحَاً فِي دُجَى   لِخَلْخَالِهَا صَمَّةٌ مَا رَآهــــا
فوَجْهٌ أنارَ وَشَعْرٌ دَجـــــَنْ   سِوَاه ُمِنَ الحَلْــــي إلاَّ وَأنْ

فلا يمكن إذن إغفال تقنية بعض الصور الكنائية بوصفها كاشفة عن الانفعالات والمؤثرات النفسية المسلطة على الشاعر، ولاسيَّما إذا كان التعبير الكنائي متساوقاً مع وحدة المشاعر، وسياق دلالات القصيدة ة وهذا ما حصل في بيتيه السَّابقين اللذين أوردهما في سياق صورة غزلية يصف فيها فتاة عامدًا إلى عدد من الصور الجزئية التي تقوم على عناصر بيانية مختلفة من بينها التعبير الكنائي.

إذن لا يمكن إغفال تكرار الصور عند الشاعر؛ لأنَّ في هذا التكرار ما يولِّد صورا كثيرة، وتتكرر الصور الغزلية المعبِّرة عن صمت الخلخال، واضطراب الوشاح مرة ثالثة في شعر ابن خاتمة وذلك في قوله(٤٣).

مَنْ لي عَلى عَطَلي بِبَاهِرَةِ الحُلى   صَمَتَتْ خَلاخِلُهَا وَأنَّ وُشاحُهَا
تَلْوِي على لَدْنِ الغُصُونِ بُرُوْدَهَا   تُنْسِي النُّجُومَ الطالعاتِ غُرُوبَها
وَكِلاهُمَا مثلي غَدا مَوْصُوبــــــَهَا   وَتَشُقُّ عنْ بدرِ الدُّجُونِ جيُوبَهَا

وبعد تأمل تكرار هاتين الصورتين الكنائيتين، آنَ لنا أنْ نرى في تكرارها ما يومئ إلى هيمنة الشعور بإعلاء القيمة الجمالية للجسد، وهذه الصور المكررة كثيرة في شعره، صنعها خيال ابن خاتمة لتلك الفتاة المنعَّمة، فقد أتقن الشاعر تصويرها، معتمداً في ذلك على الكناية التي هي أسلوب من التعبير مبنيٌّ على إيجاز العبارة وإدماج أجزائها، وإجادة التعبير بالكناية تدل على قدرة الشاعر في صياغة معانيه بأسلوب رفيع، وعبارة موجزة دالة وموحية(٤٤).

ولقد أسهب ابن خاتمة في شعره باتخاذ الكناية دعامة لصوره الشعرية، وتستند صورته الشعرية في الأبيات السابقة على فكرة غزلية تحتوي على دلالات حسية تقليدية فيها ظلال من الخلاعة والمجون، بتتابع الألفاظ الموحية وهي لفظتا الفعل المضارع (تلوي وتشق).

وما أكثر ما يستعين ابن خاتمة (بالذخائر) الفنية المتوافرة في الموروث الشعري جاعلاً منها صوراً كنائية ذات قيمة جمالية متساوقة مع قصائد ومقطوعاته في الغزل وغيره ومن ذلك قوله(٤٥)

كأنَّ مَفاصِلَهَـــــا الخَيْزُرَانُ فَتَبْدُو مِنَ الرَّقْصِ فِي كُلِّ فَنْ

ولعل بيته هذا واضح الارتباط بقول بعض الشعراء القدماء(٤٦):

إذا قامَتْ لِمَشيَتِهَا تثنَّـــتْ كأنَّ عِظامَهـــَا مِنْ خَيْزُرَانِ

وما أكثر ما يكرر الشاعر عباراته الكنائية الموجزة ليجيء بصور كنائية تفصح عن رفاهية الفتاة المحبوبة، وما هي عليه من نعمة ودلال، متأثراً بما في الموروث الأدبي من معان كنائية، درج على ذكرها الشعراء في الغزل إبتداءً من امريء القيس ومروراً بعمر بن أبي ربيعة وابن شهيد وغيرهم فهذا امرؤ القيس يقول(٤٧).

وَيُضْحِي فَتِيْتُ المِسْكِ فوقَ فِراشِهَا نَؤومَ الضُّحَى لَمْ تنتطِقْ عنْ تَفَضُّلِ

ويقول عمر بن أبي ربيعة في المعنى نفسه(٤٨).

وَوَالٍ كفاهَا كُلَّ شئ يَهُمُّـــهَا فَلَيْسَتْ لِشئ آخرَ الليلِ تَسْـهَرُ

وفي ديوان ابن شهيد ما هو قريب من هذا نحو قوله(٤٩).

يُزيِّنُهَا ماءَ النَّعيمِ وَحَفـــَّهَا مِن العَيشِ فَيْنانُ الأرَاكةِ أخْـضَرُ

تعد الكناية من أهم الوسائل الإشارية في بناء الصورة الشعرية، ونلحظها متواترة في شعر ابن خاتمة، تجسَّدت فيه من خلال بنيتين: إحداهما بنية تركيبية، تعتمد على دالات متعددة، يتعلق بعضها ببعض بعلائق نحوية ليتكون منها عبارات تركيبية تفضي إلى معنى الكناية، وتعرب عن حركة النظام الأسلوبي (٥٠)، وقد أشار إلى ذلك عبد القاهر الجرجاني قائلاً: إنَّ النظم يكون في معاني الكلم دون ألفاظها، وأنَّ نظمها هو توخي معاني النحو فيها(٥١)، فالمضامين والأفكار والمعاني تعرض من خلال أبنية تشكل تراكيب محددة ذات دلالات معينه.

ليس غريباً أنَّ البنية التركيبية في الكناية قد اعتمدت على الجملة الفعلية كأداة لإبراز التصوير الكنائي، ويظهر أنَّ ابن خاتمة يميل كثيراً إلى استعمال الجملة الفعلية للتصوير لشعري من خلال الفعل والفاعل والمفعول به، ليكشف عن المستوى الدلالي، ولكي نفهم هذا الإجراء نستمع إلى قوله(٥٢).

شَقَّتْ عَلى الأرْضِ السَّـــماءُ جُيُوبَهَا فالَمحْ سَنَاهَا أوْ تَنَسَّمْ طِيْـــبَهَا
أرْضٌ مُدَبَّجَةٌ وَظِــــــلٌّ وَارِفٌ وَشَذى به مَلأ النَّسيمُ رَحِيبَـــهَا
قَدْ مَدَّ طاووسُ الجَمَالِ جَناحَـــهُ فيها فَغَطَّى غُصْنَـهَا وَكَثِيبَـــهَا

سَحَبَ السَّحَابُ بِهَا فُضُولَ ذُيُوْلِـــه   فَوَشَى أباطِحَهَا وَلَمَّ شُعُوبَـــهَا
فَأَتَتْ كَمَا نَضَتِ العَرُوْسُ نِقَابَهـــَا   وَجَلَتْ عَنِ الوَجْهِ الجَمِيلِ شُرُوْبَـــهَا

لو نظرنا إلى البيت الأول، لوجدنا فيه صورة استعارية تكمن في صدر البيت، وهو(شقت السماء جيوبها) والتركيب الاستعاري الأول يتكون من الدال الفعلي(شقتْ) والفاعل (السماء) والمفعول به(جيوبها)، ويحصل المعنى الدلالي من تضافر هذه الدالات الثلاث في تركيب خاص. إذ إنَّ الدال (شقتْ) يتضمن حركة فيصور حدثا، لا تتجلى خصائصها إلاَّ من خلال علاقتها بما أحدثه الفعل من تأثير في المفعول به، وهو(جيوبها) فحركة شق الجيوب تصور مشهداً يوحي بمعنى ما، ويبقى المعنى ناقصاً، ما لم يرتبط بالفاعل(السماء)، التي رأت جفاف الأرض فحنت برحمتها عليها، ومن هنا فإنَّ معنى شقتْ السماء جيوبها يوحي بسقوط المطر، وهي أيضاً استعارة مكنية باستعمال شقت السماء جيوبها، مما يوحي بنزول الغيث من السماء، ويمكن أنْ ندرك أنَّ هذا المستوى البنائي من التصوير الاستعاري لا يعطي المراد باستخدام دال أو دالات من غير أنْ تشكل جملة تركيبية، تقيم علاقات وروابط بين دالاتها لتوحي بالمعنى المراد(٥٣). ولاشكَّ في أنَّ المعنى الذي يوحي به هذا التركيب، يعتمد على ما تومئ إليه حركة الشق للجيوب المنبعثة من السماء عندما هطلت على الأرض اليباب، ونستدل في ضوء ذلك على المعنى المطلوب بهذه الصيغة التركيبية، وهو سقوط الغيث، وظهور الورود والأزهار المتعددة الألوان، كما يتضح من الأبيات اللاحقة ومن خلال (ألمح سناها أو تنسم طيبها).

ومن هنا كان الشاعر يعتمد على الجملة الفعلية أكثر من اعتماده على الجملة الإسمية، لكون الأولى أكثر قدرة على الإثارة والتصوير؛ ولأنَّها مبنية على الحدث المقترن بزمان، فضلاً عن سهولة استعمال الجملة وعفويتها، ولعلنا نلحظ أنَّ الصورة الكنائية (مدَّ طاووسُ الجمالِ جناحَهُ). وهي جملة فعلية تتألف من الدال (مدَّ) والفاعل (الطاووس) والمفعول به (جناحه)، ولا يمكن أنْ تكون صورة كنائية من خلال الدال (مدَّ)؛لأنَّه كون عام ضبابي ليس له إلاَّ المعنى المعجمي، بيد أن تعلقه بالفاعل(طاووس) تبدو سماته التأثرية التصويرية بالتبلور، وحتى تكتمل ظلاله الصورية لابُدَّ من الإتيان بالمفعول به(جناحه) حتى تصبح الصورة أكثر دقة ووضوحا بارتباط هذه الدوال بعضها ببعض؛ لكي تكوِّن لنا صورة كنائية تامَّة،

وينفذها المعنى من خلال هيئة الفاعل(الطاووس) بألوانه الزاهية، ماداً جناحيه، وهذا الاستخدام يرسم صورة غاية في الجمال، يومئ إلى المعنى المقصود من هذا التصوير، وهو ظهور الأزهار والورود المتعددة الألوان كجناح الطاووس غِبَّ هطول المطر، وهكذا في بقية الأبيات الأخرى.

وفضلاً عن ذلك، نلاحظ بنية أخرى في شعر ابن خاتمة تلك هي البنية المفردة، ولها أسلوبها الخاص في رسم التصوير الكنائي يختلف عن البنية الأولى، ولننظر في هذا البيت وهو قوله(٥٤).

بِحَيثُ القِبابُ البيضُ والسُّمْرُ والظُّبا سماءٌ وأنوارٌ يُشمْنَ على البُعْدِ

إنَّ الصورة الكنائية التي نجدها في هذا البيت هي (القباب البيض)، والتصوير الكنائي هنا يكون في دالي (القباب، البيض)، فالدال الأول (القباب) توحي إلى البيت خاصة، ولابُدَّ من ارتباطها بدال آخر حتى تكتمل الصورة الكنائية وهو(البيض) وهو خبر للقباب، صفة نحوية له، وهو يكشف عن جمال هذه القباب من خلال المثير اللوني، ويمثل هذان الدالان بترابطهما صورة مظهرية يعيها القارئ أو المتلقي، مضيفاً إليها ملامح صورية متعلقة بترابطات فكرية خاصة لديه. وهذا يرجع إلى التراث الذي يجلُّ اللون الأبيض. كقول الشاعر حسان بن ثابت(٥٥):

بيضُ الوُجُوهِ كَرِيْمةٌ أحْسَابَهُم شُمُّ الأنوفِ منَ الطِّرازِ الأوَّل

أو كقول كعب بن زهير(٥٦):

يَمْشُونَ مَشْيَ الجَمَالِ الزُّهْرِ يَعْصِمُهُمْ ضَرْبٌ إذا عَرَّدَ السُّوْدُ التنابيلُ

ويرى بعض الدارسين أنَّ هذه البنية تكون أكثر عمقاً من البنية التركيبية في إعطاء الدلالة المطلوبة، وذلك أنَّ هذه البنية تعتمد على الإيحاء العميق والإشارة الخفية إلى المعنى الذي تتداوله ثقافة مستخدميها، وقد تكون أكثر تعقيداً أو أكثر تطوراً من الكناية التي تعتمد على البنية التركيبية(٥٧).

وفي ديوان ابن خاتمة كثير من الصور الكنائية المفضية إلى إعلاء القيمة الجمالية للمرأة، ومن أمثلة تلك التعابير الكنائية قوله(٥٨):

خَصِيْبَةُ طَيِّ الأزْرِ جَدْبٌ وُشَاحُهَا فَرِدْفٌ لبغداذَ وَعِطْفٌ لِيثرِبِ

ففي قوله (جدب وشاحها) ما يدل على دقة الخصر، وفي قوله(طي

الأزر) دلالة على الامتلاء وحسن القوام ورشاقة القدِّ، وقد ورد ذلك الوصف عند الأعشى الكبير في قوله[٥٩]:

صِفْرِ الوشاحِ وَمِلءِ الدرعِ بَهْكَنَةٌ إذا تأتَّى يَكادُ الخَصْرُ يَنْخَزِلُ

تتضمن عبارة: (مِلْءِ الدِّرْعِ) دلالة على تمام الخلق من طول وحسن وامتلاء صدر وقوام، وكل ما وقع من قولهم، طويل النجاد، فهو من هذا الباب[٦٠].

فهذه الصور الكنائية وغيرها التي اعتمدها ابن خاتمة الأنصاري أسلوباً تعبيرياً موحياً عما يُحَس به من مشاعر وأحاسيس تجاه المرأة هي التي هيمنت على جل مشاعره، ففي بيته السالف الذكر يمكن أن نلحظ رابطة بين الخصوبة في الأزر، والجدب في الوشاح، ففي هذا الربط صورة جمالية متآلفة من تآزر عنصري الشكل والمضمون، فضلا عن التناقض الحاد بين خصوبة الأزر وجدب الوشاح، فالخصوبة تمثل الامتلاء. والجدب يدل على الضمور والنحافة أو الدقة، وهذه صفات جمالية ورد ذكرها كثيراً في الشعر العربي، وقد تمكن ابن خاتمة في تعبيره الشعري هذا أنْ يبلغ به المعنى المنشود دون أن يطيل، لذا قرب مأخذه، ولطف سياقه، والنقاد يقولون: ليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأتي، وقرب المأخذ، واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها[٦١].

المحور الرابع: الصورة الكلية:

قال ابن خاتمة الأنصاري (٦٢):

أشَاقكَ سَــلْعٌ أمْ هَفَــتْ بِــكَ ذِكْــرَاهُ فسَاعاتُ هذا اللَّيل عِنْدَكَ أشْــبَاهُ
وَهَلْ ذا البُرَيْق التاحَ من نَحْــو را مَــة وإلاَّ فَلمْ بَاتَتْ جُفُونُكَ تَرْعَــاهُ؟
وَهلْ مَا سَرَتْ مِنْ نَسْــمَةِ رِيْــحُ أرْضِــهَا وإلاَّ فَهـــذا الجَـــوُّ تَعْبَـــقُ رَيَّـــاهُ
نَعَمْ شَــاقني سَــلْعٌ وذكــرَى عُهُــود ه فــآه ٌ لأيَّــام تقضَّــتْ بِــه آه ُ
وَمَا القصْدُ سَــلعٌ أنْ نَظَــرْتَ وَرَامَــة ٌ وَلكنْ لجَرِّي مَنْ غدا فيه مَثــوَاه ُ
أحِبُّ وَمِــيضَ البَــرق قَصْــدَ جِهاتِــه وأهْوى نَسْيم الرِّيح مِن أجْل مَسْرَاهُ
وَمَـــا بِيَ إلاّ نَظْـــرَةٌ حاجِريَّـــةٌ رَمَى سَهْمُهَا عَمْداً فُؤادِيَ فأصْــمَاهُ
حَســبْتُ إغتـــراراً أنَّ جُنَّـــةَ صَــبْره تَقِيه فأغْشَاهُ الذي كُنْــتُ أخْشَــاهُ
أحبَّـــةَ قلبِـــي أهْــلَ نَجْــد بعَيْشــكُمْ تُرَى يَبْلُغُ المُشْــتَاقُ مــا يَتَمَنَّــاهُ ؟
نَشدْتُكُــمُ العَهْــدَ القــديْمَ تَــرَفَّقُــوا عَلــى رَمَــق لَمْ يَبْــقَ مِنِّــي إلاَّهُ
أعِنْــــدَكُم إنْ بِنْــــتُمُ أنَّ مُقْلتِــــي تَنَامُ وأنَّ القَلْــبَ تَسْــكُنُ بلْــوَاهُ
إذنْ قُرِّحَــتْ عَــيْني وَلا قــرَّ خَــاطِري وكانَ حَسْــبِي أوْ حَســبُكَمُ اللهُ
قُضاةَ الهوَى رِفْقــاً بشــاكِ بكُــمْ لكُــمْ وَلوْلا انْبتاتُ الصَّبرِ لَمْ تَبْدُ شكْوَاهُ
ألا فَــارْحَمُوا ذا عِــزَّةٍ ذلَّ للــهَوَى وَمَا كانَ يَرضَى قَطُّ بالذُّلِّ لــوْلاهُ
وَعَاذلَــةٍ لَــمْ تَــدْرِ قَــدْرَ بليَّتِــي ألا بِدَمِ المُشْتاقِ مَنْ ظَلَّ يَلْحَــاهُ
أعاذلَ لا عَيْنَيْك تَجْــرَحُ أدْمُعــي ولا أنْت تَلْقَيْنَ الذي أنا ألْقَــاهُ
ذريني لأوْجَالي فرُوحِــي سَليْمَــةً فَرُبَّتما أعْدَى الطَّبيبَ مُعَنَّــاهُ
خليلَيَّ مِنْ نَجْد بوُدِّكُمــا انْشقــا نَسيمَ الصَّبا، هَلْ عطَّرالبان ريّــاهُ
وَهَلْ جَرَّ أرْداناً عَلى أجْرُعِ الحمــى فأهْدى تَحايا رَنْــدُهُ وَخُزَامــاهُ
ألا هَلْ إلى نَجْد ســبيلٌ لِذي هَــوى سَقَى مَدْمَعُ العُشَّاق نَــجْدَاً وَحَيَّاهُ
وَلا بَرحَتْ أنْفاسُهُمْ تَفْضَحُ الصَّــبا هُبُوباً لَدى أسْحَــارِه وَعَشَايَــاهُ

يفتتح الشاعر ابن خاتمة قصيدته في الأبيات الثلاثة الأولى مصوِّراً أحاسيسه تصويراً قائماً على التذكُّر الذي لا يخلو من تجريد ذاتي، من خلال استعماله لهذا الاستفهام المتكرر في مطلع قصيدته هذه كما في قوله (أشاقك) و(هل ذا البريق) و (هل ما سرت)، ولعلَّ لفظته (أشاقك) لها شكل جماليٌّ خاصٌّ ؛ لأنَّ فيها تنامياً دلالياً من خــــلال تكرارها مرَّةً أخرى مسبوقةً بـــ(نعم شاقني) فأيَّ موضوعٍ تتحدث عنه هذه القصيدة ؟ إنَّه موضوع الشوق إلى سلع ورامة، وهما غائبان ليس

من الممكن استحضارهما إلاَّ بالتذكر، فالمفردة (سلع) هي البؤرة الموضوعية المهيمنة على جوِّ القصيدة، وفي تقديري أنَّ الشاعر الذاتي يسيطر عليه لحظة الخلق والإبداع حالة من الرؤية والرؤيا التأمليتين، وحسب أراغون " ليس هناك شعر ما لم يكن هناك تأمل في اللغة[٦٣] " أو كما يقول فاليري: " الشعر فنٌّ يعتمد على اللغة "[٦٤] إشارة إلى أهمية اللغة ووظيفتها وقيمتها الإبداعية، وأنَّها لغة (متأمَّلَة)، وفي هذا السحر والإشارة والبوح والتصريح بالوجد والشوق إلى هذه الأماكن النجدية المقدَّسة تكمن شعريَّة النَّصِّ، هذه الأبيات الثلاثة إذن تجاوزت ـــ في نسيجها اللغوي الخلاَّق ـــ الدلالات المعياريَّة إلى دلالات واسعة الإيحاء، من خلال الأساليب لتعبيريَّة المتَّخذة من الاستفهام وسيلة أمثل لإدارة هذا الحوار العميق المثقل بالحركة النفسية، وتشدُّ الأذهان نحو هذه الوظيفة التعبيريَّة الهُياميَّة، التي يمكن أنْ نطلق عليها (وظيفة التذكر) ـــ إنْ جاز التعبير ـــ حيث يكثر الشاعر البطل من ذكر هذه الأماكن المقدَّسة في سياق التمني والعودة إليها والندم على فراقها. إنَّ هيمنة هذه الوظيفة (التذكر) على مخيَّلة الشاعر مما تومئ به هذه الأبيات الثلاثة إلى هذا التذكر والاشتياق إلى (سلع)أو نجد أو رامة وغيرها من الديار النجديَّة، فلا تزال ذكريات تلك الديار ماثلة في مخيَّلته، فلا تكاد تبرح قلبه، فيلهج بذكر تلك الأيَّام الماضية والليالي الخوالي. فالتياح البرق، وهبوب النسيم، كلُّها تجول في خاطرة، وشتان بين أمسه ذي الود والصفاء، وبين يومه الخائب الذي انصرمت فيه علائق الود وأسباب الوصل وانبتت فيه عرى الحب والقرب.

ولعل كثرة دوران هذه الوظيفة التذكرية في شعر ابن خاتمة، يجرنا إلى أن نذكر نصوصاً شعرية تمثل حجازيات ابن خاتمة.

بعد هذه النظرات العجلى في فاتحة القصيدة التي تقوم على التساؤل وتنهض على الحوار ينتقل إلى الآليات اللامعة التي تكشف عن الأشواق الغامضة والحنين إلى من ثوى في هذه الأماكن التي باتت تركز على الحالة النفسية للبطل الذي صيرته صروف الليالي مدلَّهاً معنًّى، يتذكر تلك الأيام السالفة، ووظيفة التذكر تسمو إلى درجة الشوق قائلاً: (نعم شاقني سلع وذكرى عهوده) (فأه تقضت به آه)، وهنا يقيم البطل حواراً مكثفاً مع نفسه أو ما يسمى ((بالمنلوج الداخلي)).

ومرة أخرى يعود الشاعر إلى حوار يديره مع من سكن تلك الديار مشيراً إلى تأثير المكان في الحالة النفسية عنده فهو يقول:

أحِبَّةَ قلبِي أهْــلَ نَجْــدٍ بِعَيشِــكُمْ   تُرى هَلْ يَبْلُغُ المُشْتاقُ مَا يَتَمَنَّاهُ

إنَّ استحضار الأحباب بهذه الكنية /أهل نجد / ومسألتهم مستخدماً لفظة شعرية موحية (بعيشكم) حيث تحمل هذه اللفظة الشيء ونقيضه (العيش) ونقيضه (الإنسان الفاني)، هذا الحوار عمق حالة الوجد والتعلق لدى ابن خاتمة وكشف عن متغيرات حياته وإحساسه بالتوقع الخائب والتحول المفضي إلى الضعف، وكان إكثاره من هذه الياء (ياء النداء) في سياق القسم مما عزز هذه المعاني الذاتية المفعمة بمرارة الفقد ولوعة التذكر، ويتصاعد الشعور بحرارة الأسى ولوعة الفقد في القصيدة إلى نحو مدهش ، حيث يستغرق الشاعر في وصف استسلامه لآلام الوجد وذله تجاه الهوى ،ومن يستطيع أن يقاوم سحر تلك الأماكن، وكيف ينسى المحب أياماً قضاها بقرب هذه المغاني الحسان .

إن تنويع الحوار وتكراره لهذه الصيغ ليدل على هذه المشاعر العميقة التي أراد ابن خاتمة أن يثبتها من خلال هذه التساؤلات المفعمة بفيض من شعوره بتباريح الهوى لذا جاء الحوار متنوعاً فمن (أهاجك سلع....) وهو حوار مع النفس إلى حوار ثان في قولة (أحبة قلبي) وهو حوار فيه الإيهام بالشمول (أهل نجد)، لكن الشاعر يقصد ساكن تلك الديار من المحبين وليس كلُّ مَنْ كان ساكنا فيها ، ثم يستعمل أسلوب الحوار ويمثله قوله (قضاة الهوى) في إطار الاستطلاع والتضرع والإقرار بتهافت الصبر وهيمنة الذل (ذل الهوى) الذي خضع له كل من اعتراه، وشقي به كل من عاناه. وحوار آخر يقيمه الشاعر مع العاذلة قائلاً:

أَعَاذِلَ لا عَيْنَيْــكِ تَجْــرَحُ أدْمُعِــي   وَلا أنتِ تَلْقَــيْنَ الــذِي أنَــا ألقَــاهُ
ذريني لأوجالي فرُوحِي سَلِيمَــــةٌ   فرُبَّتما أعْدَى الطَّبِيْبُ مُعَنــــــَّاهُ

ويأتي الحوار الأخير مسهماً في تخفيف حدة المشاعر وسطوة التذكر المؤلمة حيث يخاطب الشاعر خليله قائلاً:

خلِيلَيَّ مِنْ نَجْدٍ بِوَدِّكُمَــا انْشَــقا   نَسِيْمَ الصَّبا، هَلْ عَطَّرَ البــانُ رَيَّــاهُ

لعل هذه التصورات والرموز تحيل المتلقِّي إلى شدة تعلق ابن خاتمة بتلك الأماكن النجدية والحجازية، تعلقاً يضعه في مصاف ذوي الوجد الروحي، أو لعله

حالة من حالات الوعي الشديدة الصلة بالتصوف المفضي إلى التعبير عن الحقيقة المطلقة المهيمنة على شعور الأندلسيين عامة والشعراء تحديداً وهي فقدان الأمل والسمو الذي تمثله الحياة العربية في الأندلس المؤذنة بالوداع والأفول،ولا سيِّما وأن ابن خاتمة يعيش أيام وقوف الدولة العربية و قفة غير متكافئة، بوجه الخطر الذي سيعصف ــ لا محالة ــ بمستقبل الإنسان العربي وبوجوده في الأندلس. ولذا توترات التعابير الشعرية المفضية إلى صورة هذا التعلق الرامز إلى الشعور بالقهر وفقدان الأمل والعيش الرغيد.

ولقد كان للبنية اللغوية أثرها الفاعل في تجسيد هذه التجربة، فعبر تراكيب لغوية خرقت المألوف، حيث جاءت على غير الأصل أمكننا أن نلحظ قوة الإيماء المعبرة عن صدق مشاعر ابن خاتمة، ومن ذلك إكثاره من أسلوب الاستفهام وصيغ التوكيد القائمة على النفي والاستثناء وأساليب الاستفهام المشعرة بالحوار المكثف فضلاً عن الأساليب التصويرية المباشرة. فمن أساليب الاستفهام التي خدمت المضمون في القصيدة قوله في فاتحة القصيدة متسائلاً:

(أشاقك سلعٌ أمْ هفتْ بكَ ذاكرةُ) وقوله كذلك (وهل ذا البريق التاح من نحو رامة) و (هل ما سرت من نسمة ريح أرضها). وتتوضح لنا وظيفة الاستفهام حينما يخاطب البطل المقارع لهذا الوجد والعناء صاحبيه قائلاً:

خليليَّ من نَجْدٍ بوُدِّكُمَــا انْشُــقا نَسِيْمَ الصَّبا هَلْ عَطَّــرَ البــانُ رَيَّــاهُ
وَهَلْ جَرَّ أرْداناً على أجْرُعِ الحِمَى فَاهْــدى تَحَايَــا رَنْــدُهُ وَخُزَامَــا هُ
ألا هَلْ إلى نَجْدٍ سَبيلٌ لِذِي هَــوَىً سَقَى مَدْمَعُ العُشَّــاقِ نَجْــدَاً وَحَيَّــاهُ

فواضح أن (نجد ا) هذا المكان الذي يشكل بعدا زمانيا ولحظات نفسية تمثل انكساره الآني ويأسه من العودة إليها، ويرتفع بأشواقه ليؤلف هذه الصورة الموحية بالتعبير عن سمو الشوق في الظاهر وعن الشعور بالهزيمة والضياع الآني، وكيف لا يكون وقد بعد ما بين الشاعر (الإنسان الأندلسي) وحالة الهيمنة والأمل والاستقرار ؟ ولا يعز على الباحث أن يلتمس هذا المعنى وهو يتكرر في ديوان ابن خاتمة، فمن صيغ المعاني التذكرية المفضية إلى هذا الشعور بالضياع والإحساس بحرارة الفقد، ومن ذلك في ديوانه نقرأ الأبيات الآتية، من قصيدة غزلية توحي بنفس الخط الدلالي الذي أوحت به قصيدته التي نحن بصددها[٦٥].

أأحْبَابَ قلبي، والهَوانُ أخُـــو الهَـــوَى   وإنَّ الَّذي أُخْفي لفَوْقَ الَّذي يَبْـــدُو
خُذوا بيَدي قدْ ضِقْتُ ذَرْعَاً بصَدِّكُمْ   وإلاَّ فإجْهَازاً ومِنْ بَعْـــدِ ذا صُـــدُّوا
إذا أنْـــتُمُ لمْ تَرْحَمُـــوا ذُلَّ مَـــوْقِفِي   فقولوا: لِمَنْ آتِي فأرْجُوهُ مِنْ بَعْـــدُ

إلى أن يقول مؤكداً سطوة مشاعر الأسى على نفسه:

خليليَّ و العُشَّاقُ في الحُـــبِّ أضْـــرُبٌ   ولكِنَّني فِـــي لَـــوْعَتِي عَلَـــمٌ فَـــرْدُ

فعلام هذا التفرد والغربة النفسية ؟ لقد كانت في الحمى له أيام سعيدة:

إذ الدَّهْرُ سَـــعْدٌ والزَّمـــانُ مُسَـــاعِدٌ   فلا الصَّبُّ مَصْدُودٌ ولا البابُ مُنْسَدُّ

وما أكثر ما يحوم الشاعر حول هذه المعاني المفضية ـــ كما ترى ـــ إلى الشعور بهذا الخطر والضياع المرتقب، فهو لا يقصد الزمان المنصرم لذاته، بل يشير إلى ما كان حلَّ فيه من أنعم بالسرور والعيش الهانئ، ولذا يقول في هذه القصيدة التي تناولناها:

وما القَصْدُ سَلْعٌ أنْ نظَـــرتُ ورَامَـــةٌ   ولكنْ لِجَرِّي مَنْ غَدَا فِيـــهِ مَثْـــواهُ

وهو يحمل الخط الدلالي نفسه الذي تضمَّنه بيته من قصيدة أخرى حيث يقول:

وَمَا مَقْصَدِي نَجْدٌ ولا ذِكْـــرِ عَهْـــدِها   ولكنْ لِجَرِّي مَنْ غَدَتْ دارَهُ نَجْـــدُ

ولو تأملنا قوله:

ألا هَلْ إلى نَجْدٍ سَبيلٌ لِـــذِي هَـــوَىً   سَقَى مَدْمَعُ العُشَّاقِ نَجْـــداً وَحَيَّـــاهُ

فهو تكرار لمعنى بيته الأتي ومبناه:

ألا هَـــلْ لأَيَّـــام تَقَضَّـــيْنَ بـــالحِمَى   سَبيلٌ لِذِي وَجْدٍ تناهَى بـــهِ الجَهْـــدُ

إنَّ كثرة تكرار الألفاظ الدالة على الشوق والتعلق والهيام والحنين والمنى والهجران والدموع السخينة واللهفة والصد والهجر، مما يلفت نظر الباحث حيث أن كثافة هذه المؤشرات قد تومئ إلى منحى دلالي عام، يؤكد ما اتخذناه تفسيراً

لوظيفة التذكر في خطاب الغزل عند ابن خاتمة، والتي تقوم على ربط مشاعره جملة بمستقبل الشخصية الأندلسية المتزعزع، وفي نصوصه الغزلية نوعان من الحنين، ففي الماضي كان الحنين طبعاً مستجيباً لعودة البطل كما يحلوله، بيد أنَّ العلاقة مع الزمن الآتي (الجديد) يشوبها الهجر والصد والإعراض والتمنع حتى تتحول العلاقة إلى ما لا تحسد عليه.

وحري بدارس شعر ابن خاتمة ألاَّ يغفل المؤثرات النفسية وما يحيط بالإنسان الأندلسي آنذاك ولا سيَّما وأنَّ البؤرة الأساسية للكينونة الإنسانية تومئ بهيمنة هذا الشعور، شعور التغني بالماضي والأمجاد التي لا عودة لها، وبالعيش الذي ينذر بالأفول، وفراق كل شئ، وما هذه الأمكنة إلا رموز لفقدان الحياة عامة.

وواضح أنَّ فضاء هذه القصيدة ــ كغيرها من القصائد الناجحة ــ قد تشكل عبر سلسلة من الثنائيات الضدية، لعل أبرزها ثنائية جوهرية هي الدهر الأزلي والإنسان الزائل، ولعل هذه الثنائية تشكل لحمة النسيج الفكري والشعوري لهذه القصيدة، وتتنوع ثنائيات ضدية أخرى تتمحور حول الثنائية الجوهرية ويمكن ردها إلى صورة أساسية هي صورة التحول التي تتنامى من خلال سلسلة من الثنائيات الضدية الممثلة في الماضي / الحاضر، الوصال / الصد، العز / الذل،العاذل / الخليل،السليم / المولە،الصب / القاضي، الشاكي / بكم / لكم وغيرها.

وهكذا جسَّدت الأبيات الأولى تلك الحركة النفسية المفعمة الشعور بالتناقص كما ــ أسلفنا ــ لتشكيل دليلاً على حالة الشاعر الأخذة بالانهيار والانكسار الشعوري جراء هذا الصدود، وتلك المعاناة التي تركته مدله اللفتات مستوحشاً لا يقوى على التسلي، وأنَّى له التسلي و البلوى تتعاظم والصبر ينفد مفارقاً هذه النفس التي ما برحت يسودها الويل والثبور ويحددها الشعور بمرارة الفقد،حيث فقد كلَّ شيء الحبيب وغيره.

وعلى صعيد البنية الإيقاعية، فإنَّ عوامل الإيقاع الخارجي تكون متمثلة في موسيقى بحر الطويل وحرف الروي المتحرك بالضم واختيار هذا اللون من القوافي المطلقة فضلاً عن عوامل الإيقاع الداخلي المبنية على الجناس والمقابلات المتلاحقة، ومن هذا الجناس الزاخر بالتأثير قوله

حَسِبْتُ اغْتِرَاراً أنَّ جُنَّـةَ صَـبْرِهِ   تَقِيهِ فأغْشَاهُ الَّـذِي كنـتُ أخْشَـاهُ

فواضح موسيقية التلحين (أغْشاهُ) و (أخْشاهُ) في الدلالي المفضي إلى التوازن الصوتي والاختلاف الدلالي. وما أكثر ترديد التصدير في القصيدة كقوله:

ألا هَلْ إلى نَجْدٍ سَبيلٌ لِذي هَوَىً سَقَى مَدمَعُ العُشَّاقِ نَجْدًا وَحَيَّاهُ

ولننظر إلى هذا الترديد في قوله الآتي لنلمس كم تكون موسيقية اللفظتين (تلقين) و (ألقاه)

أعَاذِلَ لا عَيْنَيْكِ تَجْرَحُ أدْمُعِي وَلا أنْتِ تُلقَيْنَ الَّذي ألقَاهُ

ولننظر قوله:

قُضَاةَ الهَوَى رِفْقَاً بشاكٍ بِكُمْ لَكُمْ وَلوْلا انْبِتاتُ الصَّبْرِ لَمْ تَبْدُ شَكْوَاهُ

وهذه المقابلة في بيته إذ وضع كل كلمة إزاء أُختها فأحبُّ إزاء أهوى وكذلك وميض مقابل نسيم والبرق مواجه الريح وأخيراً قصد جهاته توازي من أجل مسراه.

أُحِبُّ وَمِيْضَ البَرْقِ قَصْدَ جِهَاتِهِ وَأهْوَى نَسِيْمَ الرِّيْحِ مِنْ أجْلِ مَسْرَاهُ

ولنرى التكرار الموحي باللوعة والحسرة:

نَعَمْ شَاقَنِي سَلْعٌ وَذِكْرَى عُهُوْدِهِ فَآهٌ لأيَّامٍ تَقَضَّتْ بِهِ آهُ

وخلاصة القول إنَّ ابن خاتمة يعرب في قصيدته الأخيرة والتي قبلها عن السموِّ في شوقه لهذه الأماكن الحجازية المقدَّسة ،فهذا الهيام وتلك اللهفة نابعان من التفاني في حبِّه الذي بلغ حدَّ الوله بهذه الديار الدينية المعبودة،وإنْ لم يصرِّح باسم من سكنها،كذكره للرسول الكريم، لكنَّه يشير إلى ذلك في أكثر من موضع في شعره، ولا ريب في أنَّ مكانة هذه الأماكن النجديَّة والحجازيَّة عند العرب والمسلمين مقدَّسة ومؤثرة في حياة الناس عامة والشعراء خاصة،فما زال أثرها الروحي غضاً طريَّاً نديَّاً يلهج بذكره الشعراء والكتاب.وإنِّي في هذه الدراسة لا أدعي أنِّي أغربت،لكنني ربَّما بينت وأعربت عمَّا تصدَّيت إليه،وأفصحت فيه عن الرؤية الشعورية عند ابن خاتمة الأنصاري الأندلُسي، حين أثار المعاني من مرابضها،

بما أقدم عليه، وتصدَّى إليه من معانٍ حسانٍ، تجلَّت في هذه القصائد الوجدية نحو الأماكن النجديَّة المقدَّسة.

الهوامش والتعليقات

(١) فلسفة الجمال في الفكر المعاصر: ١٦٩.أنظر الطبيعة في شعر ابن خفا جة الأندلسى، دراسة في البنية الموضوعية ولغة الشعر:٤ ١٣.

(٢) أنظر شعر لسان الدين بن الخطيب وخصائصه الفنية: ١٧٤

(٣) الشعر كيف نفهمه و نتذوقة: ١٥٩

(٤) في النقد الادبي: ١٦٧

(٥) كولودرج (مجموعة نوابغ الفكر الغربي): ١٥٨

(٦) لغة الشعر العراقي الحديث: ١٩.

(٧) النقد الأدبي الحديث: ٣٨٩ — ٣٩٠.

(٨) ديوان ابن خاتمة: ٦١ — ٦٢.

(٩) عيار الشعر: ٣٢.

(١٠) ديوان ابن خاتمة: ١٢٢.

(١١) أسرار البلاغة: ٤١.

(١٢) ديوان ابن خاتمة: ١٢٢.

(١٣) النقد الادبي الحديث ٤٢١.

(١٤) دلائل الإعجاز: ٤٣.

(١٥) ديوان ابن خاتمة: ٩٩.

(١٦) ديوان عبدالله بن الدمينة: ٨٨.

(١٧) ديوان ابن خفاجة: ٨٢.

(١٨) ديوان ابن خاتمة: ٤٧.

(١٩) المرجع نفسه: ٤٧ — ٤٨.

(٢٠) انظر الطبيعة في شعر ابن خفاجة الاندلسي، دراسة في البنية الموضوعية ولغة الشعر: ١٤١ — ١٤٢.

(٢١) جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي: ٩٦.

(22) ديوان ابن خاتمة: ١٣ — ١٤.

(23) ديوان ابن خاتمة: ٦٦ — ٦٧.

(24) جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: ٨١.

(25) انظر عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى: ١٤٢.

(26) أسرار البلاغة: ٦٨.

(27) جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي: ١١٤.

(28) العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج: ١: ٢٤٠.
(29) جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي: ١٢٠.
(30) الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: ١٠٤.
(31) أسرار البلاغة: ٣٣.
(32) جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي: ١٢٥ – ١٢٦.
(٣٣) الشعر الجاهلي، خصائصه وفنونه: ١١٩.
(٣٤) الشعر والتجربة: ٨٨.
(٣٥) دلائل الإعجاز: ١٢٠.
(٣٦) ديوان ابن خاتمة: ٦٠.
(٣٧) الكناية: ٢٠٤
(٣٨) دلائل الإعجاز:٥٢.
(٣٩) الإيضاح في علوم البلاغة:٢٧٣.
(٤٠) مفتاح العلوم: ١٧٠.
(٤١) ديوان ابن خاتمة: ٤٨.
(٤٢) ديوان ابن خاتمة: ٧٢.
(٤٣) المرجع نفسه:٦٥.
(٤٤) الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه: ١٢٢.
(٤٥) ديوان ابن خاتمة : ٧٢.
(٤٦) ديوان بشار: ٢٢٠.
(٤٧) شرح القصائد العشر:٤٥.
(٤٨) ديوان عمر بن ربيع: ٩٥.
(٤٩) ديوان ابن شهد الأندلسي:١٠٧.
(٥٠) انظر التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص: ٤٦ – ٤٧.
(٥١)دلائل الإعجاز: ٣١٧.
(٥٢) ديوان ابن خاتمة: ٢٥.
(٥٣) التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في الشعر عبيد بن الأبرص:٤٨.
(٥٤) ديوان ابن خاتمة: ٤٥.
(٥٥) شرح ديوان ابن حسان: ٣٦٦.
(٥٦) شرح ديوان كعب بن زهير:٢٣.
(٥٧) التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في الشعر عبيد ابن الأبرص: ٥٠.
(٥٨) ديوان ابن خاتمة: ٥١.
(٥٩) ديوان الأعشى الكبير:١٠٥.
(٦٠) العمدة:١: ٣٢٥ – ٣٢٦.

(٦١) الوساطة: ٣٩٦.

(٦٢) ديوان ابن خاتمة: ٤٩– ٥١.

(٦٣) التأويل والتأمل المفرط:٥٣

(٦٤) الخطئة والتكفير: ٦٠

(٦٥) ديوان ابن خاتمة:٥٣

المصادروالمراجع

١- إبراهيم بن أبي الفتح بن خفاجة (أبو إسحاق) ديوان ابن خفاجة، تحقيق مصطفى السيد غازي، طبعة الإسكندرية، ١٩٦٠م.

٢- أحمد بن عبدالملك بن مروان بن شهيد الأندلسي، ديوان بن شهيد، جمعه وحققه يعقوب زكي،راجعه محمود علي مكي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دون تاريخ.

٣- أحمد بن علي بن خاتمة الأنصاري الأندلسي (ت٧٧٠ هجرية)، ديوان ابن خاتمة، حقَّقه وقدَّم له، محمد رضوان الداية، دمشق، سوريَّة، ١٩٧١ م .

٤- أحمد هيكل، الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، الطبعة الخامسة مصر، دار المعارف، ١٩٧٠ م.

٥- أرشيبالد مكليش، الشعر والتجربة،ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق الصائغ، بيروت، ١٩٦٣.

٦- إليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة محمد إبراهيم الشوش، مطبعة منمية، ١٩٩٦ م.

٧- إمبرتو إيكو، التأويل والتأمُّل المفرط، ترجمة ناصر الحلواني، الطبعة الأولى، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦ م.

٨- بشار بن برد، ديوان بشار، جمعه وشرحه وعلّق عليه الشيخ محمد الطاهر بن عاشور، نشر الشركة التونسية للتوزيع، والشركة الوطنية للنشر التوزيع الجزائر، ١٩٧٦م

٩- حسَّان بن ثابت، شرح ديوانه وضبطه عبدالرحمن البرقوقي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٠ م.

١٠- الحسن ا بن رشيق القيرواني (أبو علي) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٥٥ م.

١١- شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢ م.

١٢- عباس بيُّومي عجلان، عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى، دار المعرفة الجامعية، الإسكندريّة ١٩٨٩ م.

١٣- عبد الحسين طاهر محمد، الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي، دراسة في البنية الموضوعية ولغة الشعر، رسالة ماجستير مضروبة على الآلة الكاتبة مقدَّمة إلى كلِّية الآداب، جامعة البصرة،١٩٩٨ م.

١٤- عبد القاهر الجرجاني،١- أسرار البلاغة،الطبعة الأولى، إشراف السيد محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٨ م.

١٥- ٢- دلائل الإعجاز، قراءة السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٨ م.

١٦- عبدالله بن الدمية، ديوانه، صنعة أبي العباس ثعلب، ومحمد بن حبيب، تحقيق أحمد راتب النفاخ، مكتبة دار العروبة بلا تاريخ.

١٧- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، الطبعة الأولى، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٤٠٥هجرية.

١٨- عدنان حسين العوَّادي، لغة الشعر العراقي الحديث، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٨٥ م.

١٩- عمر بن أبي ربيعة، ديوانه، دار صادر للطباعة والنشر، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٦١م.

٢٠- فايز الداية، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب العربي، الطبعة الثالثة، دار الفكر المعاصر، بيروت،دار الفكر، دمشق، ١٩٩٠م.

٢١- فايز القرعان، التشكيل البلاغي في شعر عبيد بن الأبرص، مجلة أبحاث اليرموك،الجلد الخامس عشر، العدد الأول، ١٩٩٧م.

٢٢- كعب بن زهير، ديوان كعب، صنعة الإمام أبي سعيد الحسن بن الحسين بن عبيدالله السكري، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٥٠م.

٢٣- محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، ومحمد زغلول سلاَّم، القاهرة، ١٩٥٦م.

٢٤- محمد جابر الفياض، الكناية، مجلَّة المجمع العلمي العراقي، الجزء الأوَّل، الجلَّد السابع والثلاثون، ١٩٨٦م.

٢٥- محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

٢٦- محمد بن عبدالرحمن القزويني (ت ٧٣٩ هجريَّة)، الإيضاح، قدَّم له وبوَّبه وشرحه محمد بو ملحم، الطبعة الثانية منشورات دار ومكتبة الهلال، بيروت، ١٩٩١م.

٢٧- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٧م.

٢٨- محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، مصر، مجموعة نوابغ الفكر الغربي،بلا تاريخ.

٢٩- ميمون بن قيس (الأعشى الكبير) ديوانه، شرح وتعليق محمد محمد حسين، مؤسسة الرسالة، الإسكندريَّة، ١٩٦٨م.

٣٠- وهاب سعيد الأمين، شعر لسان الدين بن الخطيب وخصائصه الفنية، رسالة ماجستير مضروبة على الآلة الكاتبة، مقدمة إلى كلية الآداب، القاهرة، ١٩٨٠م.

٣١- يحيى الجبوري، الشعر الجاهلي خصائصه وفنونه، مطبعة وزارة التربية، بغداد، ١٩٧٢م.

٣٢- يحيى بن علي التبريزي (أبو زكريا) شرح القصائد العشر، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد الطبعة الأولى، مكتبة محمد علي صبيح وأولاده، مصر، ١٩٦٢م.

٣٣- يوسف بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت ٦٢٦ هجرية)، مفتاح العلوم، دار الكتب العلمية، بيروت.